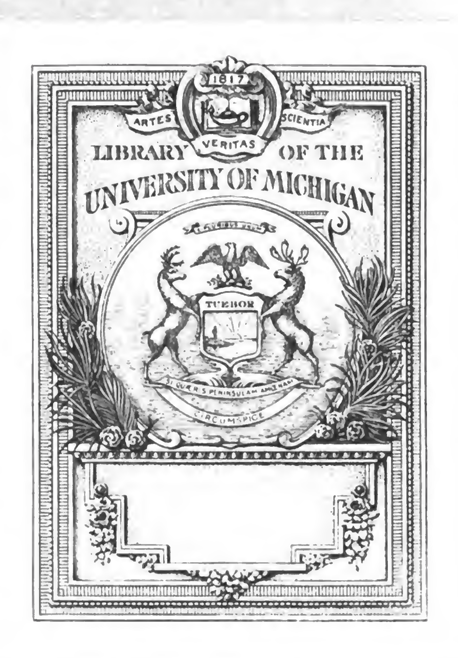
Das Theater der Reichshaupt... ...

Siegfried Jacobsohn


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Siegfried Jacobsohn

Das Theater der Reichshauptstadt



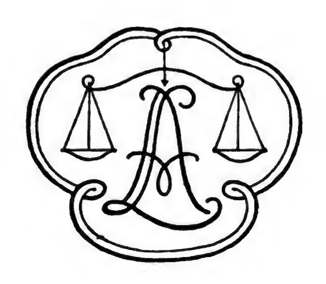
Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München 1904

Das Theater der Reichshauptstadt

Siegfried Jacobsohn

Das Theater der Reichshauptstadt

„Wer's liest, nehme es auf, lehne es ab; darüber bleibe ich ganz ruhig. Wenn ich nichts zu sagen hätte, als was den Leuten gefiele, schwiege ich gewiß ganz und gar stille."



Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München 1904

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.



Meinen Eltern



Vorwort

Friedrich Hebbel schreibt 1862 in sein Tagebuch: „Wien entscheidet in dramatischen Dingen, und wen man dort vom Theater verdrängt, den hat man ganz verdrängt.“ Ludwig Speidel schreibt 1889 in die Neue Freie Presse: „Wenn wir den Geist der Zeit richtig verstehen, so mehren sich die Zeichen, daß der dramatische Genius von Wien Abschied nehmen und einer großen Stadt im Norden zustreben will.“ Als Adolf Sonnenthal aufkommt, ist das ganze theatralische Deutschland Provinz im Verhältnis zu Wien. Als sein Leben sich neigt, kann ihm bei berliner Gastspielen nicht verborgen bleiben, daß an ihm und dem Felde seiner künstlerischen Wirksamkeit eine entscheidende literarische Entwicklung vorübergegangen ist.

Zu zeigen, wie Berlin die erste Theaterstadt Deutschlands wurde, ist ein Teil dessen, was ich mit meinem Versuch beabsichtige. Um diese Theaterstadt werden zu können, mußte Berlin Reichshauptstadt sein. Darum setzt meine Darstellung bei der Begründung des Deutschen Reiches ein.

Zu zeigen, warum Berlin trotz der ungeheuren Arbeit, die man an sein Theaterwesen gewandt hat,

bis jetzt zu keinem Volltheater gelangen konnte, ist ein anderer Teil dessen, was ich mit meinem Versuch beabsichtige. Darum durfte die Psychologie des Publikums nicht vernachlässigt, darum mußte gezeigt werden, für welche zahlungsfähige Schicht im neuen Berlin Theater gespielt wird.

Noch stärker, als ich es in meinen sechs Kapiteln getan zu haben glaube, wollte ich durch den Anhang verdeutlichen, was ich unter einem Volltheater verstehe. Eine Synthese des Repertoires von L'Arronge und von Brahm, die beide ein Halbtheater geführt haben, ergäbe — nach Ausscheidung des ärgsten „Publikumfutters" und nach Hinzufügung aller fehlenden Dramen von Anzengruber, Ibsen und Hebbel (von Shakespeare und Kleist gar nicht zu reden) — ergäbe ungefähr ein Schauspielhaus, das sich ohne Überhebung Deutsches Theater nennen dürfte.

Auch sonst möchte ich den Anhang als durchaus zum Büchlein gehörig betrachtet wissen. Im Hinblick auf das, was man bei einigem guten Willen aus ihm herauszulesen vermag, konnte ich mich in den Kapiteln III. und V. an manchen Stellen kürzer fassen.

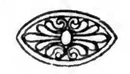
Überhaupt war ich aus inneren und äußeren Gründen auf Knappheit und Beschränkung hingewiesen. Deshalb, wenn auch nicht nur deshalb, habe ich alle Persönlichkeiten und Vorfälle ausgeschieden, die mir weder für die positive noch für die negative Entwicklung der Theaterhauptstadt Berlin von Bedeutung erscheinen, wie interessant sie an sich sein mögen. Freilich wird über die historische Bedeutung dieses oder jenes Namens, der einen oder der anderen Aufführung da Streit entstehen,

wo ich Beachtung finde. Hierin sowohl wie bei jedem Urteil, jeder Charakteristik muß ich es selbstverständlich Anderen überlassen, anders als ich zu empfinden oder empfunden zu haben.

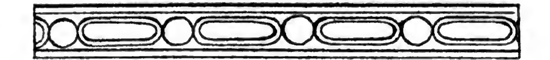
Was schließlich die Herkunft derjenigen Teile betrifft, deren Ereignisse ich nicht selbst gesehen habe, so nehme ich dafür aus einem Vorwort von Karl Lamprecht den Satz in Anspruch: „Es versteht sich, daß ich die Quellen zur Geschichte unserer jüngsten Vergangenheit eifrig benutzt habe. Emsige Untersucher des Details werden auch hier und da Spuren und Anklänge finden. Ich habe sie nicht ausgemerzt oder verwischt, wie man das wohl zu tun pflegt, um angeblich original zu sein; wer dadurch die Originalität meines Buches beeinträchtigt glaubt, der mag dieses Glaubens bleiben".

Arild in Schweden,
an Goethes Geburtstag 1904.

S. J.



Inhalt



I.

Berliner Theater nach 70

„Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet.“

Der Krieg und der Sieg von 1870 sollten das Bild des Gemeinwesens Berlin bis zur Unkenntlichkeit verwandeln. Deutschland war einig, mächtig und um ein politisches Zentrum reicher geworden. In dieses Zentrum wälzten sich von allen Seiten der bewohnten Erde, und namentlich von Osten her, Kapital und Arbeit, Mammon und Menschenmassen. Stadt und Bevölkerung wuchsen im Sturm, und über die Bevölkerung kam ein Taumel. Es war, als ob fast jedes Mitglied der siegreichen Nation stillschweigend den Anspruch erhöbe, an den Milliarden der Kriegsentschädigung teilzuhaben. Eine wilde, verwegene Jagd nach dem Glück begann. Der mäßig zugemessene Erwerb des soliden Fleißes galt nichts mehr neben dem mühelosen Gewinn einer gelungenen Spekulation. Und die Versuchung drang in weite Kreise. Der Krautgärtner, der sein Gelände als Baustelle verkauft, der Hausknecht, der ein väterliches Erbteil flüssig gemacht hatte, sie wurden nicht die schlechtesten Kunden der Börse. Hier tobte sich der ungestümste Wagemut aus. Aus einzelnen Geschäften, die in Blüte standen, oder von denen man sich eine Blüte versprechen wollte und Anderen versprach, wurden Aktienunternehmungen; ertragreiche Fabriken wurden

erweitert und vermehrt; neue Häuser, neue Straßen, neue Stadtviertel wurden geplant und zum Teil auch gebaut, im Fluge und auf Flugsand.

Diese drängende, trügerische Hetze mußte der Physiognomie des werdenden Weltstädters den entscheidenden Zug geben. Der unerbittlich klare Glanz des elektrischen Lichts bestrahlte angespannte, begehrliche, gefühlsleere Gesichter, wie sie der tüchtige und kluge, aber arme und nüchterne Menschenschlag der alten königlich preußischen Residenzstadt kaum gekannt hatte. Die harte Schaffenskraft eines rasenden Verkehrs, der atemlose Interessenkampf einer entwurzelten Emporkömmlingskaste erzeugte übermüdete, reizbare, abwechslungsbedürftige Nerven — Großstadtnerven. Der Dämon des Börsenspiels schuf eine Atmosphäre in Stadt und Land, die drückend schwül und immer bedrohlicher wurde.

Es kam der Krach, es kam der wirtschaftliche und moralische Zusammenbruch von 1873. Der größte Teil der spekulierenden Privatleute, die ihr Vermögen ausschließlich in Börsenpapieren angelegt hatten, sah sich über Nacht verarmt, und selbst der besonnene Kapitalist fand seinen Besitz um durchschnittlich ein Drittel vermindert. Aber das Verlangen nach einem rapideren Gewinn, das Bedürfnis nach einer behaglicheren Existenz, der Hang zu Luxus und Verschwendung waren einmal entfesselt und hatten ins neue Reichsleben bereits einen Farbenton gebracht, der nicht mehr zu verwischen war. Hatte Berlin auch im Gesamtzuge der Entwicklung das strenge Gepräge der großen Unternehmungen und der rastlosen Arbeit erhalten — das Getriebe des Tages bestimmten vorerst der materielle Dünkel, die niedrige Erfolgsanbetung, die Sensationsgier der industriell und gesellschaftlich „Angelangten“.

Eine ähnliche Doppelströmung wurde da sichtbar, wo die „ideellen Güter des Lebens", wo Kunst und Wissenschaft, Literatur und Theater eine des jungen Reichsglanzes würdige Förderung heischten. Was abseits vom Markte gedeihen konnte, gedieh. Was auf die Befruchtung vom Tage angewiesen war, verkümmerte.

Die Wissenschaft nahm einen starken Aufschwung. Bismarck hatte, genau wie Friedrich der Große, ein geistiges Leben möglich gemacht, obschon er nur politisch einzureißen und aufzubauen vermeinte. Die berliner Universität überflügelte an Zahl der Schüler und Kraft der Lehrer alle anderen deutschen Hochschulen, und dem berliner Polytechnikum mußte man einen Riesenpalast errichten. Der bildenden Kunst wurde wenigstens von außen her aufgeholfen. Neben den Museen des dritten und vierten Friedrich Wilhelm entstand die Nationalgalerie des Deutschen Kaisers, und die Verwaltung dieser Kunststätten ging aus der Hand adliger Kunstliebhaber in die Hand wissenschaftlich gebildeter und praktisch geschulter Kunstforscher über.

In der Geschichte unserer Literatur bildet das Jahr 70 keinen Einschnitt. Die Poesie des deutsch-französischen Krieges hatte ihr nichts geschenkt als ein paar lustige Strophen im höheren Blödsinnstil Scheffels. Was nach dem Kriege kam, war, mit wenigen Ausnahmen, teils leblose Butzenscheibenlyrik, teils Romandichtung, die entweder, wie die altertümelnde Richtung der Dahn und Ebers, dem Tag zu weit entfloh oder, wie Spielhagens „Sturmflut", dem Tag zu nah verhaftet blieb, um eine Macht des Lebens zu werden. Auf überraschend leuchtenden Glanz waren so schnell Enttäuschungen aller Art gefolgt, daß der Glanz die Einen, die Enttäuschung die Anderen in ihrem Werdegange hemmte.

1*

So schickten auch Drama und Theater sich durchaus nicht an zu blühen. Seit Lessings gutherzigem Einfall hatte man vertraut, daß die Deutschen nur eine Nation zu werden brauchten, um sogleich ein National-Theater hervorzubringen. Weil Molière und Calderon die in Paris und in Madrid vereinte Volkskraft dichterisch ausgeatmet hatten; weil Shakespeares Aufstieg im London der Elisabeth mit der Vernichtung der spanischen Armada zusammengefallen war; weil das antike Drama um dieselbe Zeit geboren ward, als sich die Stämme des Hellenenvolks zum Bunde schlossen und Athen als Führerin im nationalen Kampf an ihre Spitze trat: darum erhofften und verlangten Idealisten von der Hauptstadt des geeinigten Deutschlands, von dem Berlin des Franzosenbesiegers Wilhelms des Ersten nationales Drama und nationale Bühne. Hier sollte nicht dem Pöbel geschmeichelt noch den Wenigen gehuldigt werden. Hier sollte das Gewissen des ganzen Volkes schlagen, hier sollte sein Glaube und sein Mut, seine Liebe und sein Haß, sein Gefühl des Lebens und der Welt, befreit von den Nebengeräuschen des Alltags und weithin vernehmlich widertönen. Das war die Würde und das Amt des alten griechischen Theaters, des Theaters der englischen Renaissance, des katholischen Theaters der Spanier und des französischen der großen Zeit gewesen: das mußte jetzt auch Deutschland beschieden sein.

Eine solche Blüte hat aber zur Voraussetzung nicht bloß eine mächtige Zentralstätte nationalen Lebens, sondern ein Volk, das im ästhetischen Genuß seine einzige ungetrübte Freude findet, ein Publikum, das sich zu höherer Existenz erheben lassen will. Die aufgescheuchte Dürftigkeitsnatur der eingeborenen Spreestädter und das wüste Glücksrittertum der Zugewanderten hatten andere Sorgen, und eine seit den sechziger Jahren so gewaltig ansteigende Bewegung wie die Sozialdemokratie beschränkte

sich vorderhand naturgemäß auf die Verfolgung wirtschaftlicher und sozialer Ideale. Die Tage waren vorüber und vergessen, wo ein vom Maestro Meyerbeer angekündigtes Werk das ganze gebildete Europa in Aufregung versetzte; wo Hof, Armee und Charlotte von Hagn den Hauptgesprächsstoff und das Königstädtische Theater ein Lebensglück für Berlin bedeutete. Damals war die Schaubühne fast die einzige Kanzel gewesen, von der aus Dichter und Denker sich an die Massen wenden konnten. Das Jahr 48 aber hatte ein Parlament gebracht, und die politische Presse war eine Großmacht geworden. In den Tagen der Preß- und Versammlungsfreiheit, wo von unzähligen Zeitungskanzeln und Rednerbühnen gepredigt wurde, stand das Theater an dritter Stelle.

Daß es so war, daß das Theater nicht trotz dieser Entwicklung ein Kulturfaktor geblieben war, das war lediglich Schuld des Publikums oder des Mangels an einem wirklichen Publikum von Bildung, Gemeingefühl und ästhetischem Bedürfnis. Denn dem Theater waren seine Lebensbedingungen so sehr erleichtert worden wie nie zuvor. Es hatte von dem — seither freilich nicht ohne Grund angezweifelten — Segen der Gewerbefreiheit von 1869 profitiert, das Monopol der Hofbühne auf das ernste, besonders das klassische Drama war gebrochen, die Bahn frei. Die Monopolisierung hatte Dramatik und Schauspielkunst in doppelter Beziehung niedergehalten. Den Hofbühnen fehlte der Sporn, ihre Leistungen höher und höher zu spannen; den übrigen Bühnen fehlte die Möglichkeit, von der geringeren emporzukommen zur edleren Art der Kunstübung.

Die Theaterfreiheit schuf darin Wandel. Vier neue Bühnen, die niemals einen individuellen Charakter an-

nehmen sollten und wahllos nach Allem griffen, was Gewinn verhieß, versuchten es doch immer wieder auch mit den Klassikern und beeiferten sich zeitweise, einer großen, hart mit der Hand arbeitenden Bevölkerung billige und anständige Freude zu machen. Aber weder dem kleinen Stadt-Theater, dem die Klänge einer unterirdischen Tanzmusik in den Zuschauerraum drangen, noch dem großen National-Theater, das sich von der Gunst eines fürstlichen Dichters zu viel versprach, wurde sein Mühen auf die Dauer gelohnt. Das Louisenstädtische Theater, das ebenfalls Goethe, Schiller und Kleist den Berlinern der untersten Steuerstufen nahebringen wollte, mußte erfahren, daß die Liliputaner den Riesen unserer Dichtung an Anziehungskraft überlegen waren, und im Belle-Alliance-Theater gab man vor den pathetischen Darbietungen der Winterbühne der blechernen und gläsernen Unnatur des Sommergartens den Vorzug.

„Man kommt zu schau'n, man will am liebsten seh'n.“ Auch in den teureren Theatern saß jetzt ein Publikum, dessen Aufnahmefähigkeit nicht über eine Reihe bunter Bilder, ein leichtes Ballet, eine prickelnde Musik hinausreichte. Die neue Unrast des ganzen täglichen Daseins mit ihren gehäuften Ansprüchen an das moderne Nervensystem half Feerien erzeugen, in denen kein Verstand der Verständigen einen Sinn entdeckte, die aber erschlaffte Nerven für einen Abend angenehm zu beleben vermochten. Diese Nerven gehörten Leuten, die durch den ungeheuren Glückswechsel der Gründungsepoche aus niederen Lebenslagen an die Oberfläche gehoben worden und die, so tüchtig sie im übrigen sein mochten, doch ohne die nötige Erziehung waren, um ein wahrhaft künstlerisches Verlangen hegen zu können. Ihr Trieb ging nach des Tages Last lediglich auf Zerstreuung, und diesen Trieb mußte der spekulative Theaterunternehmer um so mehr zu sättigen

trachten, als der beste Teil des früheren wohlhabenden Mittelstandes durch den wütenden Andrang jener skrupellosen Wagehälse beiseite geschoben, mehr oder minder schwer geschädigt und damit auch dem Theater entzogen oder entfremdet worden war. Bei der schärferen Repertoire-Spezialisierung der berliner Theater, die als eine natürliche Folgeerscheinung der Theaterfreiheit jetzt einsetzte, gingen diese Kunstsinnigen leer aus. Für jene Kunstunsinnigen aber entwickelte sich das ehedem gattungsreichere Viktoria-Theater zur ausschließlichen Pflegstätte des Ausstattungsstücks nach Jules Vernes Muster, und den Kunstleichtsinnigen zuliebe stieß das Friedrich Wilhelmstädtische Theater alle Arten bis auf das Singspiel, auf die Operette ab.

Besonders dieses ausgelassene Operetten-Theater im berliner Quartier latin sah nun goldene Tage. Es wurde die hohe Schule und der Tummelplatz jener Kreise, die ein frivoler Zeitstrom aus älteren Weltstädten an den grünen Strand der Spree geschwemmt hatte: Lustmädchen und Jeunesse dorée. Lecocqs und namentlich Offenbachs zuckende Weisen waren der getreue musikalische Ausdruck einer Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs, die durch das Maitressen- und Kokottentum ihre sehr bestimmte Physiognomie erhalten hatte, und Strauß und Suppé standen ihnen an Grazie keineswegs um so viel nach wie die berliner Lasterhaftigkeit der pariser.

Diese üppige pariser Lasterhaftigkeit wurde von ihrer ernsteren Seite im Residenz-Theater betrachtet, in das die Fortgeschritteneren gingen, und auf dessen Brettern sich noch nicht, wie später, immer dieselben lustigen Schweinchen wälzten. Der Erfolg von Sardous „Fernande" im Dezember 71 hatte einer unsicher einsetzenden Leitung ins reizvolle Gebiet der zeitgenössischen französischen Produktion den Weg gewiesen, auf dem aber erst die dritte Direktion

zum Ziel eines bestimmten Repertoires und eines wirklichen Ensembles gelangen sollte.

Von all diesen zahlreichen Theatern und anderen, der Erwähnung unwerten, ist das Residenz-Theater das einzige erwähnenswerte, das sich bis zum heutigen Tag erhalten hat. Daß die anderen Bühnen und Bühnchen mehr oder minder schnell, nach leichterem oder schwererem Todeskampf von der Bildfläche verschwanden, beweist, wie sehr das regsame und anscheinend frische Treiben der neuen Theaterstadt Berlin der inneren Kraft und Bedeutung entbehrte.

Die Mannigfaltigkeit der dramatischen Anstalten und Bestrebungen hatte allerdings eine lebhafte Bewegung in die literarische und künstlerische Welt gebracht, die sich schon äußerlich in Verpachtungen und Verkäufen, in Neubauten und Verschönerungen kundgab. Die Gebote der Konkurrenz wiesen die Direktoren auf möglichst reiche Abwechslung hin, und ältere und neuere, heimische und fremde Literaturen wurden durchsucht und erprobt. Lebende Tragödiendichter, die seit Jahrzehnten keine der zwei Dutzend privilegierten Hofbühnen Deutschlands hatten erobern können, durften frei und ungehindert am Weinbergsweg oder in der Belle-Alliance-Straße zu ihrem spärlich und minderwertig vertretenen Volke reden. Dies Glück widerfuhr jetzt so vielen von ihnen, daß sie sich zur besseren Wahrung ihrer Rechte als „Deutsche Genossenschaft dramatischer Schriftsteller und Tonsetzer" zusammentaten. Gleichzeitig suchte die „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger" dem wenig gefesteten Körper des Schauspielerstandes einen Halt zu geben.

Aber der Stachel der Konkurrenz spornte nicht nur zur Abwechslung, sondern auch zur Überpfefferung der Anziehungsmittel. Die Autoren beeilten sich durch neue,

auf das heißhungrige Bedürfnis berechnete szenische Effekte diese Mittel zu bieten, und schädigten sich dadurch selber mehr, als sie ihren Auftraggebern nützten. Obschon das Wachstum der Bühnen auch eine Anzahl junger Talente ans Licht gelockt hatte, reichten diese doch nicht hin und nicht her. Die Direktoren suchten daher die Talente einander streitig zu machen und beschworen eine maßlose Steigerung der Gagenansprüche von seiten der Schauspieler und der Talentansprüche von seiten der Theaterleitungen herauf. Bei einer derartigen Überlastung des Etats mußte jedes Zugstück ausgepreßt und damit wieder die Bildung eines Stammpublikums unmöglich gemacht werden. Aus Repertoirenöten hatten die Gastspiele berühmter Virtuosen zu retten, die ihrerseits die Keime zu einem Ensemble erstickten und hoffnungsvollen Nachwuchs für das Publikum entwerteten.

Seitab von diesem Tanz ums goldene Kalb hielten sich zwei berliner Bühnen teils auf einer staubigen, teils auf einer reinlich und solid gepflasterten Mittelstraße: das Königliche Schauspielhaus und das Wallner-Theater.

In dem geräumigen Bau der Wallnertheaterstraße, in den 1864 Franz Wallner sein profitables Possengeschäft aus dem engen Häuschen der Blumenstraße verlegt hatte, hatte sich um 1870 herum ein Umschwung ganz anderer Art vollzogen. Die gute alte berliner Posse war gestorben und ihr Pflegevater Wallner 1868 von einer dreizehnjährigen gediegenen Tätigkeit zurückgetreten. Sein Nachfolger Theodor Lebrun brauchte sich nur über die Entwicklung der Gattung und den Geist der neuen Zeit klar zu werden, um auf seine eigene Weise das Spiel gleichfalls zu gewinnen.

Wenn er von 1846, dem Beginn von David Kalischs Schriftstellerlaufbahn, rechnete, so sah er den älteren

Louis Angely mit Unrecht als nicht vollbürtig an. Der eine Akt, über den dieser verdienstvolle Vorläufer selten hinausgekommen war, bot zwar überraschenden Verwicklungen keinen Raum, aber eine treue Beobachtung des umgebenden Lebens hatte, namentlich im klassischen „Fest der Handwerker“, den damals noch behaglichen berliner Volkston echt und lustig getroffen. Kalisch brachte zwei neue Elemente: den Börsenwitz und das politisch zugespitzte Couplet. Äußerte er im Couplet witzig und bissig über die Landratskammer und den preußischen Militärkonflikt dieselben Gedanken wie in seinem höchst populären „Kladderadatsch“, so wußte er alle Hörer mit sich einig. Ihr Tagesinteresse schlagfertig und mutig zu reizen war seine Fähigkeit. Der Charakteristiker und Dramatiker Kalisch erschien klein, sobald man ihn mit Raimund und Nestroy verglich und sobald man in Betracht zog, wieviel er — und nicht nur in der Wahl seiner Vorwürfe nnd Motive — französischen Vaudevillisten und wiener Possendichtern zweiten und dritten Ranges verdankte. Als sowohl wiener wie pariser Boden abgeweidet war, vereinigte Kalisch seine guten Gaben mit August Weirauchs Talent, die typischen Vertreter eines Standes durch eine launige Handlung zu kennzeichnen, und diesem Bunde entsprang die letzte berliner Vollblutposse: Die Mottenburger.

Nach dem Erfolg der „Mottenburger“ wollte nichts mehr recht einschlagen. Daß ein Offenbach und ein Strauß den Kalisch und die Kalischianer in der Volksgunst entthronen konnten, lag in der Natur ihrer Künstlerschaft und in der vorwiegenden Neigung gedankenloser Massen für Musik. Franz Wallner aber büßte es, daß er sein Theater auf die Ergiebigkeit einer einzigen Gattung gestellt hatte. Das war der eine Schaden, durch den Lebrun klug zu werden hatte.

Der andere war ähnlicher Art. Wallner hatte im

eigenen Interesse zu handeln geglaubt, wenn er den Reiz auch der schauspielerischen Darstellung auf die Beliebtheit einiger weniger Krafthumoristen basierte. Diese Basis mußte in ein bedenkliches Wanken kommen, als von Wallners urkomischem Vierblatt, das dem Urberliner so nah am Herzen lag, der dicke August Neumann und die „furchtbar nette“ Anna Schramm abblätterten und schier unersetzlich schienen.

Lebrun baute einer solchen Gefahr für die Zukunft vor, indem er den Wert meisterlicher Einzelleistungen durch den Wert abgerundeter Gesamtdarstellungen ersetzte. Mit dem Protagonisten Helmerding, in dem das Berlinertum mit seiner Kaustik und seinem verhaltenen Gefühl seinen volkstümlich drastischen Ausdruck gefunden, und mit Theodor Reusche, den die Vorsehung mehr mit der Lieder süßem Mund begabt hatte, schlossen sich Formes und Meißner, Kadelburg, Engels und Blencke langsam zu einem Ensemble zusammen, in dem die höchlichst erheiternde Sondernote jedes einzelnen Triumphe feierte und dennoch treu zum Ganzen wirkte, und das 1873 in Ernestine Wegner den funkensprühenden Mittelpunkt erhielt.

Zu ihrer Vorgängerin Schramm stand die Wegner wie die neue zur alten Zeit, wie das neue zum alten Berlin. War jene derb, kleinbürgerlich und nicht ohne Naivetät gewesen, so war diese scharf, großstädtisch, zur Selbstverspottung geneigt. Über die Rampe hinüber suchte sie den Weg zum Publikum, das sie mit loser Augensprache einlud, sich mit ihr über die dumme Geschichte lustig zu machen, über die Absenker der kalischischen Posse, die Amüsierstücke der Wilken und Hugo Müller, der Emil Pohl und Eduard Jacobson, die desto mehr alles spezifische Gepräge verloren, je mehr seit 1870 unter dem Massenzuzug fremder Elemente das berlinische Gepräge der Hauptstadt verblaßte. Das Spiel der Wegner war so etwas

wie die Selbstauflösung der ganzen Gattung, neben deren letzte Ausläufer Lebrun nun also ein Neues zu setzen hatte.

Zwei Autoren brachten ihm Hilfe und Glück. Nachdem Gustav von Moser und Adolph L'Arronge sich zum faulen Possenzauber des reisenden Registrators verbunden hatten, strebte jeder von ihnen auf eigenen Füßen weiter. Mosers harmlose Fidelität fühlte sich Kotzebues Nachfahren verwandt und wollte nichts als lächern; L'Arronges schwerfällige Biederkeit fühlte sich mehr zu Iffland hingezogen und wollte erziehen und rühren. Beide gossen neuen Wein in alte Schläuche, und Lachstück und Rührstück füllten die Kasse, was sie nicht getan hätten, wenn auch die Schläuche neu gewesen wären.

An alles Äußerliche legte selbst Moser den Maßstab des neuen und realeren Lebens; aber alles Innerliche sträubte sich hartnäckig gegen diesen Maßstab, und das reale Leben diente nur als Rohstoff für einen nichtigen Spaß ohne Weiteres mit stärker oder schwächer komischem Augenblickseffekt. Das ergab eine unorganische und widerspruchsvolle Verknüpfung von platter Alltäglichkeit und barer Unnatur. Anstatt die gewählten Charaktere in der Wirklichkeit an verschiedenen Individualitäten zu beobachten, stellte der Dichter des Bureaukraten, des Hypochonders, des Moritz Schnörche immer wieder dieselben Typen vor den Hohlspiegel, aus dem sie dann ihre Grimmassen schnitten: der zerstreute Professor, der verliebte Backfisch, der gute Papa und die böse Schwiegermutter, der schüchterne Assessor, die reizbare alte Jungfer, der tölpelhafte Bediente und das dreiste Stubenmädchen. Dieses Grimmassieren, die Übertreibung einzelner Schrullen, Nücken und Verdrehtheiten und ihre Ausschrotung zu lebensfremden Groteskſituationen war und blieb die vis comica der Moserschen Schwänke.

Hierüber ragte L'Arronge schon dadurch empor, daß

er sich um innere Lebenswahrheit wenigstens bemühte. Auch er verzichtete nicht auf die Schablone, aber er führte ihr einigen Sinn und Verstand zu und ließ eine gutbürgerliche Moral daraus hervorleuchten. Freilich fand er Lebenswahrheit nur in einzelnen Zügen, nicht im Ganzen; auf den Höhepunkten des dramatischen Affekts wurde er unwahr, und kurze Szenen aus dem Leben wechselten mit langen Szenen, die in den berliner „Zelten" schlechterdings unmöglich waren. Freilich konnten es manche seiner Personen nicht lassen, von Zeit zu Zeit aus ihrer Haut zu schlüpfen und ins Trottelhafte zu verfallen. Von Kopf bis zu Fuß lebendig wurden nur episodische Nebenfiguren. Zu den Hauptcharakteren reichte des Autors Psychologie nicht aus. Für den Theatererfolg kam es ihnen allerdings zu gute, daß sie dem Kommerzienrat in der Loge, dem Schuster und Tischler auf der Galerie weniger sein wirkliches Ebenbild als seine zurecht retuschierte Photographie zeigten. Bei diesen Retuschen waltete keinesfalls eine schmeichlerische Absicht; in L'Arronge vereinigte sich einfach der Theaterroutinier mit dem Bourgeois zu einer Wesensmischung, die ihn auch da durch die Brille der Bühne sehen und mit dem Herzen des satten Kapitalisten fühlen ließ, wo er mitten unter das Volk trat und ein bestimmtes Gewerbe, einen bestimmten Arbeitskreis mit seinen besonderen Eigentümlichkeiten aufs Korn nahm. Immerhin gaben auch die „Hauptrollen" gestaltungsstarken Schauspielern Zeug genug, sich einen glaubhaften Menschen zurechtzuschneiden. Wenn Helmerding an die Stelle geschwätziger Vorspiegelei stumme Wahrheit setzte, so wurde ein Charakter wie Schuster Weigelt fast bruchlos und ein Volksstück wie „Mein Leopold" beinahe glaubwürdig.

Mit einem Schauspieler, der solcher selbstschöpferischen Kunstbetätigung fähig war, mit einem genialischen Sou-

brettenpfiffikus, einem vollgültigen Ensemble und zwei emsig produzierenden Autoren mußte ein Theaterdirektor so lange siegen, wie Helmerding nicht ermüdete, die Wegner sich nicht sterben legte, das Ensemble nicht zerflatterte, L'Arronge nicht selbst Direktor spielen wollte und Moser nicht ins Schauspielhaus hinüberstrebte.

Dort war der Moser immer willkommen und nie willkommener als in der Regierungszeit Bothos von Hülsen, der 1851 nach Friedrich Wilhelms des Vierten unerforschlichem Ratschluß Rekruten zu befehligen aufgehört und Künstler zu befehligen angefangen hatte.

Wenn man in den glorreichen Tagen der Neugestaltung des preußischen Staates nach 1806 beinahe daran gegangen war, das Theater als eine allgemeine Bildungsanstalt auf gleiche Stufe mit den Wissenschaften und Künsten und wie diese unter staatliche Obhut zu stellen, so fand man, erschöpft von der Besiegung Bonapartes, daß es vielmehr den „öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" zuzurechnen sei. Aus dem königlichen Nationaltheater wurden königliche Schauspiele, die man vom Hofe abhängen ließ und deren Leitung man einer Hofcharge anvertraute. Aber man blieb auf halbem Wege stehen, man schuf ein Zwitterding. Die Bühne erschien jetzt als ein Separatinstitut für den Hof und doch wieder als eine öffentliche Anstalt. Sie war ein Privatbesitz der Krone und doch wieder durch Zulassung eines zahlenden Publikums auf die Allgemeinheit angewiesen. Sie wurde vom Staate unterstützt, der bei Aussetzung der fürstlichen Apanage ihre Bedürfnisse in Rechnung zog, und stand doch wieder außerhalb der staatlichen Gesetzgebung und Kontrolle. Sie unterlag einer anspruchsvollen ästhetischen Kritik und entglitt ihr doch wieder, weil an die Leistungen der neuen aristokratischen

Administranten keine ästhetischen Ansprüche zu stellen waren.

Denn hatten sich Doebbelin, Engel, Ramler und Iffland für die Direktion des alten Nationaltheaters jeder nach seiner Art durch schauspielerische und literarische Erfahrung legitimieren können und müssen, so trat jetzt zum erstenmal wohlmeinender Dilettantismus an die Spitze unserer Bühne. Damit begann ihre Abwärtsentwicklung. Weder das prachtliebende Regiment des Grafen Brühl, der mit Goethes musterhaftestem Theaterschüler P. A. Wolf Weimars schauspielerische Tradition nach Berlin herübernahm, noch, nach des Raupachförderers Redern gleichgiltiger Zwischenherrschaft, die äußerlich rührige Verwaltung des Herrn von Küstner, der die Tantieme einführte und den Deutschen Bühnenverein gründete — weder dieser noch jener war imstande, Ifflands Erbschaft zu erwerben, um sie zu besitzen. Ifflands Bemühungen waren darauf gegangen, zwischen der rezitierenden und der charakterisierenden Richtung der Schauspielkunst zu vermitteln. Seine Nachfolger hatten nicht den Drang oder nicht die Fähigkeit, diesen Faden fortzuspinnen, sondern begnügten sich mehr und mehr, die ursprüngliche Inspiration einer künstlerischen Potenz durch ein Heer von Beamten, einen verwickelten bureaukratischen Apparat, durch Promptheit des Dienstes zu ersetzen. Der Mechanismus dieses Getriebes beengte, überwucherte, verdrängte die geistige Leitung. Regisseure und Direktoren sahen ihre Tätigkeit fort und fort durchkreuzt von den Befehlen des Bureaus und einer Intendanz, die sie zu ihren Handlangern machte und ihnen die eigenen Fehler und Versäumnisse aufbürdete. Von ihren artistischen Fähigkeiten und Vollmachten aber trat eine solche Intendanz nichts ab.

Und doch hätte gerade Botho von Hülsen, der vierte in der Reihe der künstlerisch unbefugten Höflinge, alle

Ursache gehabt, die Sorgen für die Kunst, die Geschäfte des Dramaturgen selbständigen Männern von literarischer Autorität und literarischem Geschmack zu übertragen. Denn selbst wenn sein Horizont über die Wachtstube hinausgereicht hätte, so hätte ihm schon die Fülle seiner Verpflichtungen eine Arbeitsteilung nahelegen müssen. Er war Intendant und Kammerherr. Er bekleidete eine obere Hofcharge, hatte Vortrag beim König unmittelbar, nahm Stücke an und engagierte Schauspieler, wohnte den Proben bei und überwachte den Geschäftsgang in fünf Theatern, eröffnete die Subskriptionsbälle und schlichtete als Präsident des Deutschen Bühnenvereins und Beschützer der Deutschen Bühnengenossenschaft allen Rechtsstreit in Theaterfragen. Daß trotz solcher Überbürdung Hülsen sich zu keiner Teilung seines Reichs entschließen konnte, ehrte sein Pflichtgefühl, seine Hingebung an alle diese Ämter und das Bewußtsein seiner persönlichen Verantwortlichkeit, aber es raubte seiner Theaterleitung jeden Kunst- und jeden Lebenswert.

Um sich den Überblick zu wahren und aus Unvermögen, eine intellektuelle Autorität herzustellen, begründete er ein, wie er es selbst zu nennen liebte, geregeltes Dienstverhältnis. Wie als Gardeleutnant für die Ordnung seiner Kompagniefront, sorgte er als Intendant für die Würde der Anstalt. Diese Würde wäre verloren gewesen, wenn Mütter ihre Töchter nicht mehr unbedenklich ins Theater hätten führen können. Hülsen betrachtete das Theater also als das, was Schiller eine moralische Anstalt genannt hat, und übersah dabei, unter welchen Umständen Schiller seinen berühmten Aufsatz geschrieben hatte. Schon Goethe hat mit seinem unbestechlichen Wirklichkeitssinn darauf hingewiesen, daß nur das theaterfeindliche Pfaffengezänke der Zeit „die Freunde der Bühne leider nötigte, diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt

für eine sittliche auszugeben.“ Mit dem Begriff der höheren Sinnlichkeit hätte Hülsen nichts anzufangen gewußt. Daß ein wohlanständiges Publikum seine laue Wohnstubenluft im Theater wiederfand, war sein künstlerisches Ziel. Daß dieses Publikum behaglich sich an familiärer Traulichkeit wärmen könne, war Benedix im Repertoire mit einundzwanzig Stücken vertreten, die aus den glücklichen Tagen der Postkutsche und des Kegelschiebens einen sehnsuchtweckenden Klang in die dröhnenden Tage der Eisenbahnen uud Industriemaschinen herüberretten sollten. Mit neunzehn ihrer bretterfesten Einschlächtereien Hugoscher Romangreuel und Auerbachscher Sentimentalitäten kam die Birch-Pfeiffer denen entgegen, die erbeben oder sich erheben wollten; mit sechzehn staubtrockenen Scharteken machte Gustav zu Putlitz manchem Mitbürger Spaß. Ihm folgten arme Adepten, die — Schulkindern ähnlich, welche nicht für das Leben, sondern für die Schule lernen — gleichfalls nicht für das Leben und aus dem Leben heraus, sondern lediglich für die Bühne arbeiteten. Freilich waren sie damit einen Schritt jenen Jambendichtern vorweg, die weder für die Bühne noch für das Leben schufen, deren neuem Achilles, deren vierzehntem Erich, deren Katharina Howard, deren Wullenweber Hülsen gleichwohl willig Unterstatt gewährte. Die schläfrigen Tragöden hatten mehr den akademischen, die platten Komöden mehr den geheimrätlichen Schichten des Publikums die Zeit zu vertreiben. Als Hülsen sich aber einmal darauf besann, daß die Sendung des Theaters eigentlich weniger in der Darstellung dessen bestehe, was „der Genius der Zeit“ aus seinen sterilsten Köpfen als dessen, was er aus seinen besten Köpfen herausschafft; als er sich einmal das mannheimer Nationaltheater zum Vorbild nahm, das das revolutionäre Erstlingswerk eines jungen Karlsschülers aufzuführen gewagt hatte; als er also ein-

mal die nicht nur zeitgenössische, sondern auch zeitgemäße Produktion zu fördern beschloß, da öffnete er von den modernen Dramatikern zwar nicht dem besten, wohl aber dem hellsten Kopf die Pforten: dem Doktor der Philosophie Paul Lindau.

Wenn Hülsen damit den Nebenzweck verband, den losen Spötter zu beschwichtigen, der seit Beginn des Jahres 72 durch literatur- und theaterkritische Rücksichtslosigkeiten sein Volk der „Gegenwart" teils ärgerte, teils amüsierte, so war seine Furcht übertrieben und beruhte auf einer Doppelverkennung seiner eigenen Leistungen und des Lindauschen Wesens. Diesem Wesen war es gemäß, so ziemlich jedes aufstrebende Talent zu hemmen, und aufstrebende Talente gab es in Hülsens Hoftheater nicht. Diesem Wesen war es ferner gemäß, allen geheiligten Institutionen unter wie großen Vorbehalten immer sich schließlich doch zu beugen, und heiliger als Hülsens Hoftheater mit seiner gesicherten Existenz, mit seinem getreuen Publikum und dessen schauspielerischen Lieblingen konnte keine Institution dem steten Mann der Gegenwart sein, als es ihm in der Zeit der hohen Tantiemen nicht mehr genügte, sein Licht im Wochenblättchen schillern zu lassen. Es war gewiß schön und ehrenvoll, den Deutschen in einer Periode der Verworrenheit eine neue Poetik zu schenken mit erleuchtenden und erlösenden Abgrenzungen wie dieser: „Vielleicht ließe sich besser als ästhetisch empirisch der Unterschied zwischen der Posse und dem Lustspiel in der Weise bezeichnen, daß das Lustspiel keine Couplets enthält und nur ein freundliches Lächeln hervorruft, während die erstere mit Gesangseinlagen gegeben wird, die Zuschauer bis zu Tränen zum Lachen zwingt und ihnen, während sie sich köstlich amüsieren, den Schmerzensruf entlockt: Herr Gott, ist das dumm!" — es war gewiß schön und ehrenvoll, aber es war nicht Alles.

Lindaus Findigkeit witterte zur rechten Zeit, daß der Hauptstadt, die sich nach dem Kriege als Weltstadt empfand, eine Weltstadtkunst fehle. So etwas wie eine neue Gesellschaft war da und verlangte sich ein Gesellschaftsstück. Dieses Gesellschaftsstück besaß seit langem die alte Weltstadt Paris, wo Augier und Dumas das Theater beherrschten. Lindaus Mission in der Entwicklung des berliner Theaters wurde es, der neuen Weltstadt eine weltstädtische Kunst, der neuen Gesellschaft das Gesellschaftsstück zu geben. Er tat es nach dem Vorbilde der Franzosen, denen er in seiner Mischung von Gamin und Bel esprit ähnelte und an denen er seinen pikanten und charmanten Causeurton geschult hatte, und im November 72 brachte ihm „Maria und Magdalena" den ersten gewaltigen Erfolg. Karl Frenzels ruchloser Optimismus nannte in der Nationalzeitung den Geist des Schauspiels „Geist von unserm Geist" und wollte bemerkt haben, daß das Publikum sich vom „Hauch der Gegenwart", der „unmittelbarsten realen Wirklichkeit" angeweht gefühlt hätte: „Es war der Äther unserer Zeit, der um uns schimmerte."

Dieses massive Lob war billig genug erkauft. An die Stelle einer deutschen Kleinstadt oder Mittelstadt war als Ort der Handlung die Residenz getreten. Mit kleinen Zutaten, sei es an Figuren, sei es an Situationen, war Altbackenes schmackhaft aufgewärmt worden. Nach den unendlich gemächlichen, ehrbar trockenen Gesprächen des Benedix schien Lindaus Sprechweise schon ein Wunder an Knappheit und Pointiertheit. Nach der Birchen mutete es wie revolutionäre Modernität an, daß nicht Engel und Teufel einander gegenübergestellt waren, sondern widerwärtige Nebenfiguren, die durch Witz oder Witze für ihre Schlechtigkeit um Entschuldigung baten und sympathische Hauptpersonen, von denen am Schluß wie gewöhnlich der

2*

edle Hans die brave Grete kriegte, höchstens daß ihre Bravheit ein bißchen verdächtigt worden war.

Die modisch schimmernde Schale gefiel dem neubegierigen, leicht erregten, rasch empfänglichen Publikum von Groß-Berlin und seinem kritischen Stimmführer so sehr, daß der Wurm in der Frucht unbemerkt blieb. Äußere Lebendigkeit nahm man für inneres Leben. Lindaus Menschengestaltung bestand darin, daß er die Personen, anstatt ihren Charakter durch Handlung zu entwickeln, sich selbst dem ersten besten gegenüber eine Art Leumundszeugnis ausstellen ließ. Seine mehr plaudernden als handelnden Menschen strotzten von Selbsterkenntnis und, mochten sie Heuchler oder Gecken sein, stets platzten sie in erstaunlicher Unvorsichtigkeit mit der Wahrheit über sich heraus. Durch diese unkünstlerische Methode der Selbstcharakteristik ging den Figuren alle Naivetät und damit das beste Teil ihrer Lebenswahrheit verloren. Was übrig blieb, war nicht minder unlebendig, weil es nicht organisch geworden, sondern abgesehen war.

Lindau wollte es machen wie die Franzosen. Allein das hieß nicht in Berlin französische Aufgaben lösen, das hieß Stoffe wählen, die auf deutschem Boden gewachsen waren. Er glaubte Berlin zu zeigen und zeigte ein Simili-Paris. Aus Paris stammten seine Gesellschaftstypen, für die die neue berliner Gesellschaft viel zu jung, viel zu sehr im Werden befangen war, für die sie keine Vorbilder hergeben, nach deren Bilde sie sich aber formen konnte und formte. Er nahm aus Paris die Technik, er nahm den „Esprit“. Und — er nahm nichts tragisch. Das entschied den Erfolg. Das langsam entstehende Berlin W. suchte robuste Unterhaltung, nicht Tragik. Diese Gesellschaft war aber auch als Objekt für eine dichterische Tragik zu leidenschaftslos, zu aufgeklärt. So wäre vielleicht selbst unter der Hand einer tieferen und strengeren

Persönlichkeit statt des beabsichtigten Gesellschaftdramas nur jenes Drama des interessanten Falls entstanden, das in Lindaus Fassung verderblich war, weil seine Kulisseneffekte und vor allem seine geschniegelte und gestriegelte Sprache Nacheiferung weckten und fanden. Die Rede im Drama steigt aus den dargestellten Seelen und verrät Alles, muß Alles verraten. Lindaus Sprache, die ganz darauf verzichtete, Charakterisierungsmittel zu sein, war die Verräterin von Lindaus seichter, spielerischer Kunst.

Sofern diese Kunst eine vollere Bühnenwirkung üben wollte, war sie auf die Unterstützung der Schauspielkunst angewiesen. Schauspielkunst konnte und mußte hier tragen und heben, ergänzen und beleben. Es traf sich, daß eine Anzahl berliner Hofschauspieler Lindaus Schauspiel solchen Dienst zu leisten fähig waren. Seine und Anderer Alltäglichkeitscharaktere waren ärmer als ihre eigene Natur, und wenn, im Salon und im Wohnzimmer, Döring und die Frieb für den Humor, Herr Ludwig und Fräulein Keßler für die Konversation, Klara Meyer für den holden Augenschein, Liedtke für den Sarkasmus, Berndal für männliche Haltung und Krause für Allotria zu sorgen hatten, so gab es einen guten Zusammenklang und ein anschauliches Gesamtbild. Dieses Gesamtbild wurde selbst dadurch nicht getrübt, daß von Einzelnen eine rege Politik des schauspielerischen Sonderinteresses getrieben und von Etlichen gar über die Rampe hinweg Beziehungen zum Publikum angeknüpft wurden; denn wo sich die Lindau kein Gewissen draus machten, mitten in eine ernste Stimmung hinein den lange verhaltenen Witzteufel springen zu lassen, da konnte durch beifallslüsterne Schauspieler der Schade nicht allzusehr vergrößert werden. Schlimmer war es, wenn er erst durch sie angerichtet wurde, wenn diese derben Lustspielkräfte ihre unbedenkliche Spielart auf das klassische Drama übertrugen. Hier gab es rest-

los vollendete Einzelportraits: von Döring und der Frieb nicht nur einen satanisch gemeinen Mephisto und die schändlich kupplerische Marthe; von Krause mehr als den boshaft grinsenden Tubal; von Berndal einen pöbelhaften Doria und manches andere. Aber gerade, wenn solche Künstler auf eigene Faust siegten, wurde der Mangel an Grundsätzen und Charakter im Ensemble am empfindlichsten. Auf zehn tüchtige Lindau-Spieler kam, und kommt immer, höchstens ein leidlicher Shakespeare-Spieler. Die heterogensten Stilformen bewegten sich durcheinander, ohne einen Ausgleich auch nur zu suchen: hier hielten konventionelle Deklamatoren eine leer und wesenlos gewordene idealistische Darstellungsweise aufrecht; dort glaubten korrekte Referenten eine realistische Tradition fortzubilden, wenn sie Shakespeare sein tragisches Pathos vorenthielten. Da der Personalbestand nicht groß genug war, so wurden die Kräfte nicht nur überanstrengt, sondern auch an falscher Stelle beschäftigt. Wichertsche Kommissionsräte mußten eine reisige Ritterlichkeit, vaterländische Altertümer eine italienische Jugend sich abzwingen. Goethes grundverschiedene Mädchengestalten wurden mit ein und derselben Farbe, halb lilienweiß, halb rosenrot, angetüncht, Schillers immerhin unterscheidbaren Jünglingen wurde ein und derselbe Ton, bald Donner, bald Flöte, beigebracht.

Wenn solchermaßen von keiner Aufführung eines klassischen Dramas dessen wirkliche Lebensatmosphäre ausging, wenn immer dasselbe kalte, steife, eckige Etwas heute für die „Jungfrau von Orleans", morgen für den „Kaufmann von Venedig" ausgegeben wurde, so konnten die schuldigen Künstler selber darauf hinweisen, daß der Mensch abhängig ist von dem Kleid, das er trägt, und daß romantischer Märchenglanz in der Nüchternheit der königlich preußischen Szenerie unfehlbar erstarren und erfrieren

müsse. Für diese Szenerie waltete als unverbrüchliches Gesetz nur die bare Gesetzlosigkeit. Das Jahr 500 vertrug ein Schweizerhaus. Der Turm auf Sestos schaute im Normannenstil verächtlich zu der Hütte hinüber, die man auf Abydos im Paul- und Virginien-Stil gezimmert hatte. Das London der Elisabeth schmückten die zwei Dicktürme von Bernau, Brüssel gemahnte an Tangermünde, und Schillers Königinnen zankten sich auf der stralauer Wiese aus.

Mit einem nassen, einem heiteren Auge blickte der Wanderer durch die Mark Brandenburg, der seinen Kugler und seinen Lübke gelesen hatte, auf diese Pracht. Lachend sagte Theodor Fontane den Lesern der Vossischen Zeitung Wahrheit in einer Zeit, wo der grämliche Frenzel allenfalls bescheidene Wahrheit kündete, wo der leichte Lindau allenfalls mit Grazie schalkhaft kicherte. Zwischen Frenzels Trivialität und Lindaus Frivolität stand Fontane, weder von Dogmen beherrscht noch von Absichten gelenkt, mit einem humorhaften Impressionismus, der sich schwärmerisch zu Benedix und seiner Sippe bekannte und doch ab und zu die ernstesten literarischen Forderungen der folgenden Generation vorwegnahm. Die bestehenden Zustände zu ändern, gelang auch seinem ehrlichen Besserungsdrang nicht im geringsten.

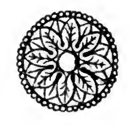
Diese Zustände schienen hoffnungslos. In Berlin tobte die Theaterwut, grassierte eine wahre Theaterepidemie, aber eine Epidemie pflegt nicht Leben zu erzeugen. Im modernen Drama großen Stils nahm blasse, akademische Alexandrinerei den Platz ein, der Hebbel gebührte; in der Komödie ließ der alte plumpe Lustspielulk so wenig Anzengrubers freien Humor aufkommen wie im Volksstück L'Arronges melodramatisches Brustpathos Anzengrubers wuchtige

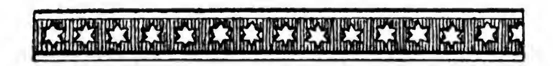
Herzensenergie. Die Vorherrschaft der Frau im Theater, und einer geistig unmündigen, verzogenen Luxusfrau, verhinderte, daß Fragen und Gegenstände des öffentlichen Lebens, daß mächtige Zeitströmungen zu szenischem Ausdruck kamen. Die Modesucht dieser Frau hob Salonhelden und Geselligkeitstalente wie Lindau in die Höhe. Daß Lindau auch unter Männern Anwert fand, lag weniger an seinem Verdienst als an der Unverdienstlichkeit derer, die mit ihm angeblich der eigenen Zeit ihren Spiegel vorhielten. Lindau war nicht der deutsche Shakespeare, den man nach dem deutschen Kriege hoffte. Aber es gab einstweilen keinen besseren, und so ließ man ihn gelten oder hätschelte ihn gar.

Den Shakespeare aber, den man hatte, ließ man in Lumpen einhergehen oder in Stücke reißen, wenn in der Vorstadt ein düsterer Shylock am selben Abend noch einen munteren Bonjour mimen wollte. Die Neigung zahlreicher begabter Darsteller, aus ihrer Virtuosität Profit zu schlagen, traf mit dem materiellen Spekulationsgeiste der Zeit verhängnisvoll zusammen und vernichtete jedes Ensemble. Der teure Gast stand nicht bloß fett und breit gedruckt auf dem Zettel, sondern er trat auch fett und breit aus dem Ensemble heraus; er litt keine Götter und keine Menschen neben sich und gab im Vordergrunde seine Gestalt von allen Seiten der Bewunderung preis. In Dürftigkeit, Unkenntnis und Geschmacklosigkeit verwahrloste das, was vom großen dichterischen Schaffen vergangener Zeiten innerlich lebendig geblieben war, und wurde als ein fortwirkendes Ewiges von niemand mehr empfunden. Die Aufführung eines klassischen Dramas war gerade für Gebildete ein Grund geworden, das Theater zu meiden.

Ein ganzer Mann war nötig, um dem Verfall zu steuern. Wie immer fügte es die geschichtliche Notwendigkeit, daß in der letzten Stunde dieser ganze Mann

erschien, der nicht die Zeit machte, sondern von ihr gemacht wurde. Der Herzog von Meiningen verhalf nur den klar erschauten Bedürfnissen und Forderungen der Zeit zur Geltung, als er das klassische Drama aus seiner Aschenbrödel-Stellung befreite. Auch darin hatte er sein Stichwort richtig abgepaßt, daß er in den schönen Frühlingstagen des Jahres 74 mit seiner Truppe in die Reichshauptstadt einzog und die kunstentwöhnten Berliner einen Blick ins Land der Größe, der Weisheit und der Kraft tun ließ.





II.

Die Meininger

„Es war eine Zeit, wo man den Mond nur empfinden wollte; jetzt will man ihn sehen.“

Durch das Debut in Berlin wurde das Meiningertum ein theatergeschichtliches Ereignis. Ein paar Jahre lang hatte der Herzog Georg in der Residenz seines kleinen Machtbereichs die Waffen für diesen Sieg geschmiedet. Das hilfreiche Erz freilich war ihm von außen gekommen. Schon anfang der fünfziger Jahre hatte es in London unter der Leitung von Charles Kean sogenannte „Shakespeare-Revivals“ gegeben, Shakespeare-Wiederbelebungen, die ihrem Namen Ehre gemacht und sich von Dauer erwiesen hatten. 1854 hatte dann Franz Dingelstedt bei dem ersten münchener Gesamtgastspiel in seiner Inszenierung der „Braut von Messina“ dem dekorativen Apparat eine vorher auf der deutschen Bühne ungekannte Bedeutung eingeräumt. Das begonnene Werk hatte er als weimarer Intendant nicht konsequent, doch so sichtbar fortgesetzt, daß das benachbarte Meiningen aufmerksam wurde und Lust zur Nacheiferung bekam. Man ging dort weiter als in Weimar. Der Herzog Georg machte aus Dingelstedts Gedanken ein Prinzip und brachte dieses Prinzip mit fanatischem Fleiß in das System, das in Zukunft die Gegner Meiningerei, die Anhänger Meiningertum nennen sollten.

Das Geheimnis des Meiningertums bestand darin, daß hier zum ersten Male wieder zum Ganzen gestrebt wurde. Wenn es wahr ist, daß das Wesen artistischer Wirkung Einheit ist, und daß diese Einheit auf der Bühne nur durch die Macht eines gebildeten Despoten erzielt werden kann, so war in Meiningen die Hauptbedingung für eine Blüte des Theaters erfüllt. Der Herzog vereinigte in seiner Person alle Autoritäten. Er hatte die Hand über die ganze Bühne und vertrat zugleich im Zuschauerraum ein ideales Publikum; er war seinem Hoftheater Direktor und Dramaturg, Kostümzeichner und Dekorateur, seinen Schauspielern Vortragsmeister und Regisseur. Bei der Pflege des rezitierenden Dramas, anf das er sich weislich beschränkte, ging er von der Erwägung aus, daß die Bühne eine aus Geist und Körper bestehende Doppelnatur habe, die nur durch eine gleichmäßige Pflege ihres psychischen und ihres physischen Elements auf die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit gehoben werden könne. Es galt also den Geist der dramatischen Poesie zu befreien und ihm einen auf der Bühne lebenden Körper zu schaffen. Mit anderen Worten: die Zersetzungen, denen banausische Bühnenbearbeiter die dramatischen Meisterwerke unterworfen hatten, waren durch die Urtexte oder durch pietätvolle Einrichtungen zu ersetzen und dem Bilde der dramatischen Aktion durch eine liebevolle Behandlung des szenischen Rahmens zu seinem poetischen Sonderrechte zu verhelfen. Zweck und Ziel war, den eigenen Stil eines Dramas zu finden und aus der Aufführung dieses Dramas ein einheitliches Kunstwerk zu machen, einheitlich in Ton und Stimmung, in Kleid und Zier. Mittel zu diesem Zweck waren alle Errungenschaften, nicht nur anderer Künste, sondern auch der Technik, der Industrie und des Gewerbes. Kostüme, Kulissen und Requisiten paßten sich dem Geist der Zeit und dem Geschmack des Landes an, in dem die

Dichtung spielte. Wurde an die Umrahmung unter historischer Kontrolle die erlesenste Kunst gewandt, so unterlag jede lebende Einzelheit des Bildes selbst einer straffen Zucht. Die Schauspieler hatten sich unerbittlich dem Ganzen unterzuordnen. In dreißig und mehr Proben wurden, nach Möglichkeit, ihre Unarten weggefeilt und ihre Mängel verhängt. Um ihr Spiel dem malerischen Teil der Gesamtdarstellung anzupassen, fanden alle Proben mit Kostümen, Kulissen und Requisiten statt. Nach Monaten stieg dann, was bisher häßliche Prosa verschüttet hatte, verjüngt und leuchtend empor.

Das war die Gesetzgebung des meiningischen Bühnengeistes, hinter der die Ausübung nicht weiter zurückblieb, als es bei allen Gesetzgebungen der Fall ist. Stets wird der erste Realisierungsversuch neuer Prinzipien zu Einseitigkeiten, Fehlgriffen und Übertreibungen führen. Diese unvermeidliche Kehrseite des Meiningertums schalt man Meiningerei.

Das Wesen der Meiningerei bestand darin, daß über dem lobesamen Streben zum Ganzen dem Einzelnen teils mehr, teils weniger Wert beigelegt wurde, als für die Totalwirkung nützlich war. Das Richtige wurde zum Wichtigen und umgekehrt. Die Echtheit der Teppiche bedeutete zuviel, die Vortrefflichkeit der Schauspieler bedeutete nicht genug. Wenn die Handlung weiterdrängte und jeder Augenblick der Verzögerung schneller und schneller aus der Stimmung zu reißen drohte, mußte man vor gesenktem Vorhang sitzen, um nachher einen historischen Prunkschrank, Türbeschläge von wirklichem Metall, wissenschaftlich beglaubigte Brokatdecken und archäologisch korrekte Geräte bewundern zu dürfen. Daß die Menschen zwischen all diesem Beiwerk sich in der Mehrzahl automatenhaft bewegten und ihre Sprache deklamatorisch verzerrten; daß soldatische Uniformität und die Ergebnisse toter Exerzier=

manöver meist da vorherrschten, wo einzig der Schein innerlichen Erlebens den Sinn und die Tiefe des Dichterwortes hätte erschließen können — das war wohl nicht anders möglich. Welchen großen Schauspieler hätte es, außer zu kürzeren oder längeren Gastspielen, nach dem kleinen Meiningen gezogen! So mußte man drillen, mußte sich eines schauspielerischen Tons bemächtigen, diesen Ton immer wieder erklingen lassen und dadurch eine ganze Existenz auf einen einzigen Ton stellen. Die Sprechweise aber, die Allen gemeinsam eingelernt wurde, war ein langgezogenes Singen, eine Abart der weimarer Tradition, monoton und einschläfernd. Die unbeabsichtigte Folge dieser notgedrungenen Methode war, daß die schauspielerische Einzelkraft, die aus dem einheitlichen Ganzen nicht heraustreten sollte, darin unterging, und damit war der Teufel durch Beelzebub vertrieben.

Für das Publikum, das am ersten Mai 74 in der Friedrich-Wilhelm-Stadt nach kurzem Erstaunen jede Szene mit Beifall begrüßte, begleitete und beschloß, kam der Unterschied zwischen Meiningertum und Meiningerei nicht in Betracht. Dieses Publikum konnte sein altes gutes Recht, in Kunstdingen, unbekümmert um ästhetische Grundsätze, dem Vergnügen des Augenblicks zu folgen, um so mehr in Anspruch nehmen, als es sich hier in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes um ein Vergnügen des Augenblicks handelte. Es sah durch das bunte Leben der szenischen Bilder seine Schaulust befriedigt und sprach dadurch, daß es zwanzig Vorstellungen des „Julius Cäsar" ermöglichte, ein vernichtendes Urteil über die klassischen Bestrebungen des Hülsenschen Hoftheaters aus.

Die Kritik war nicht so einig. Je nach Standpunkt legten die Zünftler das Hauptgewicht auf die Schwächen oder auf die Vorzüge der Meininger. Wenn sich in der Forumszene hundert fleißige Hände regten und ein Ge-

wimmel nackter Arme wie im Takt den römischen rostra zustrebte, so sahen darin die Einen das naturgetreue Abbild einer aufgestachelten, von allen Leidenschaften hin- und hergerissenen Volksmasse, die Anderen nichts als ein von drei Choragen mit aufdringlichem Behagen hin- und hergezerrtes Statistenexerzitium. Für jene gingen von der Verschwörung im Flüsterton tragische Schauer aus, diese glaubten Halskranke lispeln zu hören. Die Einen gaben Shakespeare Schuld, daß die Zeltszene im vierten Akt versagte, die Anderen machten einen heiser krächzenden Brutus und einen in lauter Gedankenstrichen redenden Geist Cäsars dafür verantwortlich.

Wichtiger als solch ein selbstverständlicher Zwiespalt der Meinungmacher waren die prinzipiellen Fragen, die sich an das Erscheinen der Meininger knüpften: wie weit durch äußere Anschauung die Phantasie geschädigt oder gestärkt werde, und bis zu welchem Grade der Schein die Wirklichkeit erreichen könne.

Wo das phantasievolle Publikum der Shakespeare-Bühne mit jener berühmten Tafel ausgekommen war, da wollte das phantasielahme Publikum der Meininger durch fertige Objekte der äußeren Anschauung alles das vermittelt haben, was Shakespeares Phantasie hervorgezaubert hatte. Hier wie dort entsprach die Kunstübung dem Zuge der Zeit und dem Wesen ihrer Kinder. Wahrscheinlich waren diese Zauber der Phantasie nur einem Dichter möglich gewesen, der aus einem nicht bloß anschauenden, sondern auch phantasievollen Publikum hervorgegangen war und auf ein solches rechnen durfte. Demgegenüber verlangten die Zeitgenossen des Butzenscheibenstils nichts so begehrlich wie Künste der ausgebildeten Technik, um ihre Phantasie ganz schlafen legen zu können. Mit diesem Grundunterschied zwischen dem sechzehnten und dem neunzehnten Jahrhundert mußte man sich abfinden. Damals war

es der Dichter gewesen, welcher den Zeitgeschmack in seinen Dienst genommen hatte; heute war es der Zeitgeschmack, welcher den Dichter in seinen Dienst nahm. Die Meininger hatten gewonnenes Spiel, sobald sie dem Zeitgeschmack fröhnten. Darin durften sie soweit gehen, wie alle die prächtigen Werke ihrer Anschauungskunst die Wirkung des reinen Dichterworts steigerten. Erst wenn sie mit dem Dichterwort in Wettbewerb traten, waren diese Kostbarkeiten vom Übel. Freilich waren es nicht immer die Meininger, die von den Vorgängen der Seele auf schöne Äußerlichkeiten ablenkten, sondern häufig war es auch das Publikum, das sich ablenken ließ, weil es, an elenden Kram gewöhnt oder des Sehens ganz entwöhnt, unverhältnismäßig lange Zeit brauchte, um diese frappierenden Äußerlichkeiten in sich aufzunehmen.

Aber wen immer die größere Schuld traf, ob die schwachen Schauspieler oder den übertriebenen Luxus oder die ungeschulten Zuschaueraugen: das Bestreben, das Milieu jedes Dramas zur kulturhistorischen Sehenswürdigkeit zu erweitern, war gefährlich, weil durch die vollkommene Korrektheit der Erscheinungsformen der Blick des Beschauers bis zu überhohem Grade geschärft werden mußte. So ärgerte er sich schließlich an der geringfügigsten Unrichtigkeit und forderte eine realistische Wahrscheinlichkeit, die schlechtweg unerfüllbar war. Denn selbst bei der lebensgetreuesten Inszenierung sind die faustdicken Unwahrscheinlichkeiten nicht zu vermeiden. Die Menschen in ihrer Körperlichkeit stehen zwischen unverkennbar gemalten Büschen und Bäumen, während sie eben noch auf richtigen Fauteuils unter Gewächsen saßen, die Palmen immerhin täuschend ähnlich sahen. Die Menschen gehen in den scheinbar fernen Hintergrund, wo den perspektivischen Gesetzen gemäß alle Dinge kleiner und mattfarbiger gemalt sind und behalten ihre Größe und Farbe. So hat alle Bühnendarstellung etwas

Symbolisches. Man gibt nicht die Sache, sondern ein Symbol der Sache und überläßt es der Vorstellungskraft des Betrachters, vom Symbol den rechten Schluß auf die Sache zu ziehen. Die Verkürzungen der Wirklichkeit genügen der Bühne, und die Meininger, die statt ihrer die Wirklichkeit selbst auf die Bühne zu bringen suchten, ließen den Grenzstrich zwischen Wirklichkeit und Kunst unbeachtet. In Lindners „Bluthochzeit“ erfüllten sie Bühne und Auditorium dermaßen mit Pulverdampf, daß die Schauspielerstimmen heiser und die Zuschaueraugen gebeizt wurden. Sie vergaßen, daß der Theaterbesucher die Schrecken der Bartholomäusnacht sehen, aber nicht teilen wollte . . . Sie nahmen auf ihre Weise alle Irrtümer des späteren literarischen Naturalismus vorweg, dem sie dadurch sicher die Wege gebahnt haben. Sie hatten fünfzehn Jahre früher dieselbe Andacht zum Unbedeutenden. Sie ließen die Masse sich ungebührlich vordrängen. Sie verwechselten Malerei und Photographie. Sie verwechselten aber auch malerisches und dramatisches Prinzip und verwischten das vornehmste theatralische Gebot: daß es auf der Bühne immer nur ein Nacheinander, nie ein Nebeneinander geben darf. Masse, Milieu, Photographie der Wirklichkeit und Handlungsarmut, die Schlagwörter und Kennzeichen des neudeutschen Naturalismus, waren die unausgesprochenen Schlagwörter und die deutlichen Kennzeichen der Meininger, wenn man für Handlungsarmut das Schneckentempo setzt, das der stürmische Shakespeare in ihrer Raritätenkammer anschlagen mußte.

Allein dies Alles waren spätere Sorgen. Für die Entwicklung der Theaterstadt Berlin war es entscheidend, daß die Meininger überhaupt kamen und daß sie im rechten Augenblick kamen; daß sie das Interesse an tragischen Bühnenvorgängen neu belebten und mit klugem Späherblick vergessene Kleinodien der dramatischen Kunst ans wirksame

Bühnenlicht zogen; daß sie den referierenden Stil durch wahrhaft dramatisches Leben verdrängten und ohne Erwerbszwecke ein künstlerisches Ziel verfolgten; daß sie den reisenden Virtuosen das Leben schwer machten und die gefährdete Disziplin unter den Schauspielern retteten; daß sie, Alles in Allem, den deutschen Theatermichel aufrüttelten und schlummernde Geister weckten. Sobald man den meiningenschen Bühnengeist als kanonisches Vorbild hinstellte, war er zu bekämpfen. Sobald man ihn als bloßes Ferment ansah, war er nicht genug zu schätzen. Daraus erklärt sich sein großer Erfolg in Berlin, sein geringer in Wien, wo Dingelstedt, der Meininger vor den Meiningern, in unvergleichlich besserem schauspielerischen Material seine Arbeit bereits getan hatte.

Botho von Hülsen beschloß den Meiningern ein Paroli zu bieten. Er schickte ihrem „Julius Cäsar" seinen „Coriolan" hinterher und schickte ihrer „Hermannsschlacht" seine „Hermannsschlacht" vorauf. Er unterlag dank einer verzagten und verdünnenden Bearbeitung, die in die Kleistsche Kraftsprache matte Begütigungsjamben hineinschmuggelte, und dank einer Aufführung, die der meiningenschen glich wie einem herrlichen Kunstgarten, in dem dieser oder jener Zierrat zu entbehren wäre und wohl auch durch Überladung den Eindruck stört, ein Stückchen Brachfeld. Massenhafte Komparserie und überlebensgroße Bärenfelle machten es nicht, wenn man im übrigen der Dichtung keinen Hauch verspürt hatte. Über den Platz an der Ortslinde in Teutoburg zogen in wohlabgemessenem Paradeschritt die Römerscharen, die bei den Meiningern, mit Sack und Pack sichtlich ermüdet vom langen Marsche, sich disziplinlos freuten, endlich ins Quartier zu gelangen. Hermanns Kinder verharrten in der ganzen Szene mit Marbod steif und ungelenk im Hintergrund, während sie bei den Meiningern nach Marbods Prüfung

sich kindlich und guter Dinge tummelten. Um die entehrte Cheruskerin herum wurde hier kräftig geschrien, dort sinngemäß geflüstert, denn „die Luft hat Ohren". Bei den letzten Klängen des Bardenchors stand das hülsensche Cheruskerheer regungslos da, als handle es sich um ein friedliches Vergnügungskonzert, das meiningensche ließ sich von ihnen übermannen und brach beim Fallen des Vorhangs kampfbegeistert gegen den Feind auf. Dieser durchgehende Unterschied zwischen bildhaftem Leben und lebendem Bild waltete nicht minder in der Darstellung des Hermann. Für ihn hatten die schauspielerisch wenig begünstigten Meininger zufällig einen stattlich-stolzen Mann gefunden, dessen blauer Blick mit dem ersten deutschen Helden eroberungslüstern ins Zukünftige schweifte, und der auch sonst nach Kräften dem Cherusker zu gleichen suchte. Maximilian Ludwig dagegen stellte seine strahlenden Mittel bei jeder Effektstelle an den Souffleurkasten und deklamierte dem Publikum vor, was er im Sinne habe.

Ludwig, der in der Menschenverkörperung über die Konvenienz der schönen Linie nie hinauskommen sollte, war in diesen Jahren „der" Schauspieler Berlins, weil er im klassischen wie im modernen Drama die sympathischen Rollen mit Würde und Anmut wiedergab, weil man bei ihm vor jedem Übermaß sicher war. Eine Minderheit aber, der in der Kunst das Reifende erfrischender dünkte als das Reife, entschied sich für das weitaus reichere Talent Arthur Vollmers. Hier entwickelte sich ein innerlich selbstsicheres Kunstvermögen, das auf die Ansteckungskraft ebenbürtiger Gegenspieler verzichten konnte, ohne zu verarmen und ohne doch je virtuos zu scheinen. Dieses Kunstvermögen drang in die Tiefe der Dichtung und holte von ihrem Grunde alle Schätze. Es verstand von Anfang an, aus Phantastik und Realität ein humoristisches Lebewesen zu mischen. Über diese drei Reiche gebot Vollmer

souverän: in die Phantastik rettete er seine Seele vor dem Kulissenstaub; aus seinem Versteck sah er mit offenen Augen ins Leben, prüfte am Leben, was in seiner Seele wurde und wuchs und setzte das Seelengebilde mit charakteristischer Schärfe und psychologischer Treue in Realität um; über das Menschenkind goß seine wunderbare Herzensfülle den leuchtenden Goldglanz des Humors. Daß eine solche Persönlichkeit, der die Schauspielkunst Mittel ist, ihr inneres Leben selbstherrlich zu gestalten, Proteusfähigkeiten hat, ist nicht häufig. Vollmer war ein Proteus. Er unterschied Charaktere. Er machte aus ähnlichen Lustspielfiguren mannigfaltige Individuen, deren Sonderlichkeiten als organische Eigenheiten erschienen, nicht als Pointen des Spielers. Er schuf sich um und um. Wenn seine Kollegen sieben jugendliche Liebhaber oder sieben Heldenväter auf eine und die nämliche Weise spielten, war Vollmer imstande, einen einzigen Kellner auf siebenerlei Art zu geben. Über die Kellner ging seine Beschäftigung lange Zeit nicht weit hinaus, bis ihn Raimunds Valentin in seiner ganzen Schöne enthüllte. Aber auch dann erhöhte sich mehr der Umfang der Aufgaben als ihr Gehalt. Die Texte, denen er Kraft, Geist und Laune zu leihen hatte, waren und blieben jämmerlich, die Rollen, in denen er aus jedem Wort einen Witz, aus jedem Kalauer einen Treffer zu machen wußte, waren noch immer von Lindau oder von Rosen oder gar von Hugo Lubliner. Mit einem Minimum von Geist schrieb dieser unter dem Namen Bürger seine Ellenreiterkomödien. Die unabreißbaren Gespräche, die er darin über ein Nichts von Gegenstand halten ließ, fanden in Berlin statt. Es fehlte auch nicht an lokalen Beziehungen. Solchem äußerlichsten Realismus entsprach innerhalb einer konfusen Handlung oder innerhalb mehrerer miteinander kaum zusammenhängender Handlungen ein Realismus in Nebensächlichkeiten. Aber in allem Wesentlichen, in den

3*

Charakteren und ihren Empfindungen und Entschlüssen wurde von der Forderung der realen Richtigkeit so gut wie gänzlich abgesehen, wie das für die unschöpferischen Publikumversorger aller Epochen typisch ist.

Dieser Sorte von modischen Spiegelfechtereien gehörte die Liebe Bothos von Hülsen mit einer Ausschließlichkeit, daß der Mut und der Unternehmungsgeist der kleinen Privatbühnen beflügelt und die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik vom Hoftheater ab auf sie weit öfter gelenkt wurde, als es bei der großen Vergangenheit des berliner Schauspielhauses hätte möglich sein sollen. Unser Theater lechzte nach der Darstellung des Gründers. Pünktlich kam, unmittelbar nach der Gründerzeit, aus dem hohen Norden ein Drama, dessen Dichter seine liebe Mitwelt nicht zum Vorwand für drollige Theatersituationen, sondern zum Vorbild für eine künstlerische Nachahmung genommen hatte, und in dessen Mittelpunkt das leibhaftige Exemplar eines Gründers stand, wie sie damals schockweise verkrachten. Überall wurde das Schauspiel aufgeführt. Hülsen fand das Thema zu peinlich, zu rücksichtslos, zu modern, und so waren es die Besucher des National-Theaters, auf die Ende November 75 Björnstjerne Björnsons „Fallissement" wie ein Stück eigenen Erlebnisses wirkte.

Björnson war in Berlin mit dem markig-gefühlvollen Akt „Zwischen den Schlachten" durch die Meininger eingeführt worden, auf deren Programm zwar zu oberst die Wiederbelebung des Alten stand, die aber auch überallhin nach Neuem ausspähten. Und in Berlin wirkte wie neu, nach und neben einem Feuilletonseim, der sich für deutschen Dramendialog ausgab, der stammelnde Naturlaut in der einsam engen Hochlandshütte, das düstere Schweigen, worin zwei Naturkindern die unverstandenen Herzen zu brechen

drohten. Auf das Bild der Unkultur, das anregte, folgte das Bild der Überkultur, das aufregte. Die Hälfte des kaufmännischen Theaterpublikums demonstrierte gegen das „Fallissement“, das ihr schlechtes Gewissen als eine gegen das eigene Treiben gerichtete Satire empfand. Die unbeteiligten Zuschauer packte der feste Griff ins volle Menschenleben des Tages, packte der Stoff. Hier hatten sie auf einmal statt der Marionetten glaubhafte Lebewesen, statt eines halben Dutzends ebenso plötzlicher wie willkürlicher Verlobungen eine Herzensgeschichte, die ihr eigenes Herz in ihren Bann zog. Aber diese guten Dinge hätten nicht das Mindeste gewirkt, wenn der Stoff nicht den bürgerlichen Zuständen und Kämpfen der Zeit, den Interessen und Bestrebungen des Tages entnommen gewesen wäre. Hier herrschte künstlerisches Reinlichkeitsgefühl, hier hatte ein Dichter in Sprache, Vorgang und Charakteristik einen eigenen Anspruch an psychologische Wahrheit erfüllt. Aber diese Wahrheit will jedes Publikum, wenn es sich ihrer schon nicht erwehrt, doch nur soweit getrieben wissen, daß die Gerechtigkeit des Weltlaufs nicht angezweifelt wird. Auch darin versagte das „Fallissement“ nicht. Es endete versöhnlich; es wandte sich mit populären Akzenten direkt an die Rührbarkeit der Menge. Nachdem drei Akte lang in der knappsten Form eine konsequente Entwicklung gewaltet hatte, war der Schlußakt durch die Schablone jener alten Komödie gezeichnet, in der jemand, durch Schaden klug geworden, eine Schwäche ablegt und vom Autor und seinen gläubigen Zuhörern als geheilt entlassen wird. Die Seelenwandlung des Großhändlers Tjälde mußte man nach einem Zwischenakt von dritthalb Jahren Dauer widerspruchslos als vollzogen annehmen. Dieser Bruch krönte das Drama für das Publikum und köpfte es für den Psychologen.

Dieser Bruch war Schuld daran, daß vom „Fallissement“ keine erobernde Nachwirkung ausging. Der neue Klang, den es in das ewig zwischen Klassik und Kurzweil hin- und herpendelnde deutsche Bühnenrepertoire gebracht hatte, verhallte rasch, und Alles blieb beim Alten. Bei Wallner stieg L'Arronge nicht in der Kunst, sondern nur in der Gattung höher, wenn er der Posse entsagte und im Lustspiel der läufigen Mischung von Frivolität und Sentimentalität eine Mischung von Hausbackenheit und Sentimentalität entgegensetzte. Ebensowenig änderte Mosers Salonschwerenötertum sein fades Wesen dadurch, daß es sich die Uniform des preußischen Leutnants anzog. Noch sonnte sich der denkfaule Bürgersmann in den soldatischen Erfolgen, und die Spekulation auf seine und seiner Töchter militärische Neigungen mußte glücken, sobald man den Offizier nicht wahrheitsgetreu schilderte, sondern ihn mit weicheren, süßeren Tugenden zum Liebling ohne Fehl und Tadel verschönte.

Aber Björnsons Theatersieg war doch so groß gewesen, daß man seinen Namen im Ohr behielt und es mit weiteren Dramen von ihm versuchte. Mit seinen mattgetönten „Neuvermählten“ eröffnete im September 76 Emil Claar seine Leitung des Residenz-Theaters.

Das sollte kein Programm bedeuten. Claar war durchaus nicht gewillt, Neuland zu entdecken oder auch nur anzubauen. Er suchte sein Heil in den Fußtapfen der Franzosen. Dieser Weg war ihm vorgezeichnet nicht nur vom eigenen Geschmack, auf den sein franzosenfreundlicher Lehrer Heinrich Laube bestimmend gewirkt hatte, sondern auch von der kurzen Vergangenheit des Residenz-Theaters. In diesem schmucken kleinen Haus betrieb man, mit genau ausgerechnetem Risiko, eine lohnende Einfuhr von pariser Erfolgen, seitdem es sich herausgestellt hatte,

daß die theatergierigen Neuberliner sich mit Vorliebe von prickelndem Mousseux die Nerven durchzittern ließen, und daß die Landsleute Bazaines und Mac Mahons, die den nötigen Vorrat an Mousseux lieferten, dem früheren preußischen Gardeoffizier an der Spitze der königlichen Bühne widerwärtig waren. Aber auch ohne Hülsens persönliche Abneigung wäre es für das Hoftheater ausgeschlossen gewesen, mit einer Privatspekulation zu wetteifern, die auf den gewinnverheißenden Autornamen hin unvollendete Dramen für zehntausend Mark ankaufte. Und selbst wenn dieses Hindernis überwindbar gewesen wäre, hätte sich die Gesamtheit der Hofschauspieler als zu schwerfällig erwiesen, um den Ton und das Bild dieser Welt der Lüste und Laster zu treffen.

Claar bewährte auch darin Laubes Dramaturgenschule, daß er dem Genre die Darsteller — wo nicht fand, so doch — erzog. Erst unter seiner Regie, die ein Drama als Ganzes zu empfinden und stilgerecht und energisch zu führen verstand, entwickelte sich im Residenztheater als die Lebensbedingung seiner dramatischen Spezialität eine einheitlich sichere und feine Konversationssprache. Ihr leichtes, natürliches, flottes Tempo, das auch die Mängel einzelner Darsteller zu verwischen vermochte, schlug Heinrich Keppler an, der vornehme und beseelte Protagonist des Ensembles, das durch bedeutende Gäste keineswegs entordnet, sondern zu immer freierer Beweglichkeit geschult wurde.

Die Gäste unterbrachen höchstens den gleichmäßigen Gang des Repertoires. Mit der Wolter kam „Arria und Messalina“, das Schauspiel aus der römischen Kaisergeschichte, worin der mattherzige Wilbrandt dem orgiastischen Zeitalter des Kapitalismus einen Spiegel vorhalten wollte. Aber was wirkte, war nicht die zahme Sittenpredigt; es waren vielmehr unter dem klassischen Faltenwurf der römischen Gewandung dieselben Reize, denen

man in den Salonroben des pariser Effektstücks zu begegnen gewohnt war. Wenn sie diesmal noch stärker zündeten als sonst, so lag es an der sinnbestechenden Leistung der Wolter, zu der sich klassische Schönheit, romantische Leidenschaft und naturalistische Gewagtheit herrlich vereinten. In der Glutbeleuchtung, in welcher die dämonische Gestalt der imperatorischen Kurtisane hier erschien, schwanden die ethischen und ästhetischen Bedenken.

Der französischen Produktion gegenüber wurden statt gerechtfertigter ästhetischer Bedenken ethische Bedenken geltend gemacht; nicht vom Publikum, das, jenseits von Gut und Böse, sich von jeher jedem scharfen Anreiz ergeben hat, sondern von teutomanischen Ideologen, die die Sittlichkeit des Vaterlandes in Gefahr glaubten und erklärten. „Der Deutsche sieht nur Stoff; über das Silbenmaß hinaus erstreckt sich sein Begriff von Form nicht," hatte Goethe gesagt. Wieder einmal wurde Form mit Stoff, Inhalt mit Tendenz, Hauptsache mit Nebensache verwechselt. Man sah nicht, daß die unsittlichen Vorwürfe keinen unsittlichen Zwecken dienten. Man hörte aus Feuillet nicht den redlichen Ton pedantischer Lehrhaftigkeit heraus; eine „Vornehme Ehe" unterschied sich ja kaum von einer weinerlichen Komödie des Destouches. Man erkannte Augier nicht als die Verkörperung des spießbürgerlichsten Geistes, der Herzen erweichen und Augen feuchten wollte, wenn er Glück und Ende des zweiten Kaiserreiches, wenn er das typische Schicksal jeder nur auf äußere Gewalt gestellten Usurpator-, Gründer- und Hetärenwirtschaft malte; die „Fourchambaults" trieften von allgemeiner Fürtrefflichkeit und bezeugten den Sittenschilderer als Schönfärber. Allein das Wehgeheul galt gar nicht so sehr diesen beiden wie ihren jüngeren Mitbewerbern Sardou und Dumas.

Um wie viel kleiner Sardou war als Dumas, um so viel gefährlicher als dessen Themen- und Thesendramen

waren seine Äußerlichkeits- und Intrigenstücke. Aber auch hier handelte es sich in der Hauptsache um eine künstlerische, nicht um eine moralische Gefahr. Daß eine moralische Gefahr überhaupt gewittert werden konnte, verschuldete nicht die Frivolität, sondern die Oberflächlichkeit des Dichters Sardou, der nach reinlichen Anfängen durch trübe Erfahrungen dazu gelangt war, sein Publikum immer schneller, immer schleuniger zu bedienen. Hätte er sich aus seiner Kunst ein Gewissen gemacht! Die Gunst der pariser Verhältnisse kam ihm wie allen französischen Dramatikern in einer Weise entgegen, die den Neid aller deutschen Dramatiker erregen konnte. Die Konzentration sämtlicher gesellschaftlicher und geistiger Interessen Frankreichs in Paris und die Öffentlichkeit dieses wogenden Weltstadtlebens mit seinen sphinxhaften Zügen, mit seiner Mischung des Raffinements und der Begeisterung, der künstlichsten Genüsse und kühlsten Erkenntnis bot ihm die mannigfaltigsten Modelle, die strotzendsten Stoffe dar. Aber nur der junge Sardou zog davon künstlerischen Nutzen. Bald sprangen für ihn aus der Fülle der Erlebnisse und Ereignisse nicht mehr typische Gegensätze und kulturelle Probleme heraus, sondern nur noch oberflächliche Fragen, die das Verhältnis der Geschlechter betrafen und eine ebenso billige wie gefühlsbare Antwort erfuhren. Lebensschicksale und Herzensempfindungen dienten ihm dazu, eine pikante Sensation aufzubrüsten, in der die Begebenheiten Alles, die Gestalten oder die Opfer der Begebenheiten nichts waren. Alles fädelte sich sehr verlockend ein, und die Erwartung tat das Beste. Zwischenfälle, Verschleppungen, Irreführungen steigerten die Spannung. Je näher es dem Ausgang ging, desto mehr häuften sich die Effekte. Woher sie stammten, und ob sie zu den Geschehnissen und Gestalten paßten, kam nicht in Frage. Urplötzlich zuckten sie auf wie elektrische Lichter aus der Dunkelheit, und das

Publikum stand geblendet. Zum Schluß wurde das Ergebnis der ganzen Übung in blanke Worte gefaßt, und jeder ging befriedigt aus dem Haus. Unmoralisch war in alle dem nur die Leichtfertigkeit, mit der ein innerlich undurcharbeiteter, unvertiefter Stoff dadurch angepriesen wurde, daß man ihn mit seelischen Begriffen äußerlich umhängte.

Noch weit weniger war Dumas der Sohn ein Unmoralist. Er war im Gegenteil von sittlichem Ernst durchdrungen. Er bekämpfte die Unsittlichkeit, die nichts von Liebe weiß, und wollte den unbefleckten Gefallenen ihr gesellschaftliches Recht wieder erkämpfen. Diese Absichten nahm man in Deutschland, wo man Paris für einen Höllenpfuhl und die pariser Dramatiker für seine angestellten Lobredner hielt, nicht für bare Münze, trotzdem Dumas diese Absichten deutlich, überdeutlich aussprach. Denn sein sittlicher Ernst fand keineswegs einen rein künstlerischen Ausdruck. Daß er Stoffe aus dem Leben griff, machte ihn allerdings zum Realisten, im engsten Sinne dieses vieldeutigen Wortes. Daß er aber zugleich eine persönliche Ansicht über diese Lebensfälle verfocht, entfernte ihn von der schlichten Wirklichkeitsdarstellung. Was er um sich sah und in sich erlebte, entband nicht seine Gestaltungskraft, sondern seinen Esprit. Er ging nicht auf individuelle Schicksale, sondern auf allgemeine Sittenurteile aus. Diese Urteile, von Personen des Dramas ausgesprochen, charakterisierten mehr den Verfasser als den Verfaßten. Von einem Kunstwerk blieb an solch einem leitartikelnden Drama nichts übrig als der geschlossene Bau, die Ökonomie und Mechanik der Wirkungsmittel, das geschickte Arrangement einzelner Szenen, die Herausarbeitung starker Kontraste. All das aber fiel mehr ins Gebiet des Kunsthandwerks als der Kunst. So war selbst Dumas, der Einzige in Frankreich, der ein soziales Drama voraussah, kein gutes Muster für

ein hohes Streben. Was er verfocht, war eindeutig wie ein mathematischer Lehrsatz und eröffnete keine Perspektive. Wie er es verfocht, war durchsichtig, wie es nur eine Abstraktion ist und niemals das konkrete Leben. Wer sich von den neu aufkommenden deutschen Dramatikern dem Wunsche nach mehr Wirklichkeit, mehr Leben auf der Bühne nicht verschloß, durfte von den Franzosen lediglich in der Handhabung des theatertechnischen Werkzeugs und, mutatis mutandis, in der Stoffwahl lernen. In der künstlerischen Formgebung aber mußte dort weitergebaut werden, wo Hebbel den Boden gelockert hatte, wofern gegen die französische Art die deutsche Art mit dem Anspruch auf gleiche und höhere Berechtigung ausgespielt werden sollte.

Leider lag solcher Ehrgeiz der jüngeren Generation weltenfern. Sie suchte einen ergiebigen Bühnenerfolg und verfuhr darum umgekehrt. Was sie von den Franzosen verschmähen sollte, das gerade übernahm sie. Sie bemühte sich nicht, dem Zuge des heimatlichen sozialen Lebens nachzugehen, dem Geiste der neuen deutschen Zeit einen künstlerischen Ausdruck abzufangen. Sie stümperte die Motive der Franzosen dilettantenhaft nach, schnitt wild und wirr an ihren Stoffen herum und kletterte aufs höhere Konversationstrapez. Von dieser Generation war nichts zu erwarten, und so erhielt denn zum zweiten Male für das junge Kaiserreich und seine Hauptstadt das Wort Voltaires an die Adresse Katharinas II. Geltung: C'est du Nord aujourd' hui que nous vient la lumière.

Auf Björnson folgte sein Nebenbuhler Henrik Ibsen. Nachdem dieser die Bilanz seiner Zeit in felsenhohe Symbole von ewiger Bedeutung gefaßt hatte, schritt er dazu, die Summe der hier niedergelegten Weltanschauung in den Summanden einzelner großstilisirter Zeittypen

aufzuaddieren. Dabei gelang ihm, was auch Björnson gelungen war und was ihren deutschen Zeit- und Kunstgenossen mißlang und mißlingen sollte: von den Franzosen zu lernen, ohne an ihren Rockschößen hängen zu bleiben. Vielmehr ging es über ihre Schultern hoch hinauf. Ibsen kam höher; er ließ Björnson in einem Vorsprung sich erschöpfen und schritt, wo jener stehen blieb, mit frischer Kraft auf einem Parallelweg weiter. „Zwischen den Schlachten“ von 1874, dem „Fallissement“ von 75, den „Neuvermählten“ von 76 entsprachen genau die „Kronprätendenten“ von 76, die „Stützen der Gesellschaft“ von 78, die „Nora“ von 1880. Der größere zeitliche Abstand zwischen den Aufführungsterminen der Ibsen-Dramen, von denen freilich die „Kronprätendenten“ bereits 1860 entstanden waren, entsprach genau ihrem künstlerischen und geistigen Abstand von den Björnson-Dramen. Dem tieferen Sinn und dem volleren Mark der Ibsen-Dramen aber entsprach genau das geringere Verständnis bei der Kritik und der schwächere Erfolg beim Publikum.

Die Gemütsruhe und das Gleichgewicht des überzeugten Königs Sverre war bekömmlicher und faßlicher als die steile Tragik, der erschütternd unfruchtbare Zweifel Jarl Skules in den „Kronprätendenten“, deren Gedankengehalt in der pompösen Körperhülle der meiningenschen Inszenierung verschwand. Die „Stützen der Gesellschaft“ wurden zwar gleichzeitig an vier kleinen Bühnen gespielt und wirkten auf ein Häuflein wie eine Erlösung von manchem Übel. Allein man hatte sie so wenig verstanden, daß man den Theaterabend in der Belle-Alliance-Straße mit dem „Versprechen hinterm Herd“, im Stadt-Theater mit einem scherzhaften „Nimrod“ ausfüllen konnte, und im Publikum zogen sie keine weiteren Kreise. Nicht nur, daß das „Fallissement“ ihnen mit dem stofflichen Reiz

das Hauptanziehungsmittel vorweggenommen hatte; auch was künstlerisch an Ibsens Drama gefiel, war mehr das Björnsonsche als das Ibsensche daran. Es war nicht der entschiedenere Ton, die typischere Bedeutung, der umfassendere sozialkritische Zug, die satirisch-polemische Beleuchtung einer ganzen Gesellschaftsschicht — es war der ausweichende Abschluß, der der bloßen guten Zurede einen charakterändernden Wert beilegte. Aber hatte Björnson mit den alten Illusionen seinen Frieden gemacht, so schloß Ibsen nur einen Waffenstillstand. Hatte Björnson nur für Wahrheit gekämpft, für Freiheit allenfalls pathetelt, so kündigte Ibsen einen Entscheidungskampf um Wahrheit und Freiheit an. Hatte Björnson in den „Neuvermählten“ seine eigentliche Aufgabe umgangen, so sah der Dichter der „Nora“ ihr fest ins Auge: dort hatte ein halbes Kind aus Familienbanden für den Mann mit Hilfe eines romanhaften Romans befreit werden müssen, hier befreite sich ein Mensch gewordenes Weib aus der Gefangenschaft des Männchens durch eigene Kraft. Dieser ethische und kulturelle Fortschritt war so außerordentlich, daß die dadurch bedingte Entwickelung der Kunstform nicht gleich nachzukommen vermochte. Das Bild wurde nicht fertig, und der Meister erzählte seinen Plan. Nora selbst litt viel zu sehr unter dem Druck der Verhältnisse, sie war unmöglich unbefangen genug, um ihre Lage mit solcher Klarheit zu verstehen und mit so epigrammatischer Dialektik zu erörtern, wie sie es im Schlußakt tat. Welches Schicksal hätte das Drama erst gehabt, wenn es sich nicht mit unverblümten Worten selbst erläutert, wenn es auf die psychologische Spürkraft eines Theaterpublikums vertraut hätte, das mit der Neuartigkeit und Besonderheit der Erscheinung nicht einmal der angeklebte optimistische Schluß aussöhnen konnte. In dem unverfälschten Drama, worin Nora ging, erblickten erst recht nicht bloß Mütter,

sondern auch Männer einen Einzelfall, der ihnen durch die persönliche Eigenheit der Menschen und die daraus hervorgehende Führung der Umstände nicht zur Genüge bewiesen wurde. Man fühlte nicht, daß hier die moderne Weibseele durchforscht und die intimsten Menschenrechte des ganzen Geschlechts verteidigt, daß allen mißachteten, als Sache behandelten Frauen die gebundenen Flügel gelöst wurden. Man hatte kein Auge für die große, tief-germanische Kunst der Stimmungssymbole, für die kristall-klare Technik, für die Verfeinerung, Vermenschlichung und Vertiefung aller herkömmlichen Bühnenmittel, man fand den Doktor Rank abstoßend widerlich und entbehrte die er-hellenden und erheiternden Episoden.

Es war zu früh. Ibsens Strenge und Folgerichtig-keit waren keine Eigenschaften, durch die man sich dem Volke Lindaus und Lubliners wohlgefällig machte. Diesem Volke stand die Sensation voran und nur dem baren Unsinn strömte es noch begeisterter zu. „Der geschundene Raubritter“ wurde in fünf Fassungen auf fünf Vorstadt-bühnen gegeben, und die Elite der Gesellschaft wallfahrtete zu dieser neuen Herrlichkeit. Die kompakte Majorität, die im Theater gutes und schlechtes Wetter macht, war für alle echte Kunst verloren; sie mußte denn durch modische Schnörkel oder außerkünstlerische Begleiterschei-nungen dafür geködert werden.

Das hatte sich eben wieder erwiesen. An einem Juniabend des Jahres 79 waren in der Friedrich-Wilhelm-Stadt die oberbayrischen Volksschauspieler vom münchener Gärtnerplatz-Theater eingekehrt und ohne Vertrauen und rechten Zuspruch empfangen worden. Ihr außerordent-liches Zusammenspiel hatte weiter nicht begeistert, und ob einiger grobnaturalistischer Deutlichkeiten im Einzelspiel hatte man bereits angefangen, das Gastspiel als eine

mißglückte Invasion von Barbaren anzusehen. Da war in derjenigen Szene des anheimelnd schlechten Stückes, in welcher sämtliche Schauspieler eine tolle Dörflertanzweise, den Schuhplattler stampften, die Stimmung umgeschlagen — und die „Münchener“ wurden die Mode der nächsten Jahre.

Die Münchener waren das einzige deutsche Bühnenensemble, dem es gelungen war, das Prinzip der Meininger sich völlig anzueignen und selbständig anzuwenden und weiterzubilden. Auch hier freilich war wie immer der Gewinn mit einer Einbuße verbunden. Der Gewinn war, daß man nicht mehr in naturgetreuen Fluren und Gemächern höchst künstliche und gekünstelte Menschen zu sehen brauchte; daß man von Dekorationen und Requisiten frische Alpenluft herunterwehen fühlte auf wirkliche Älpler. Die Einbuße war, daß man nicht mehr Dichterwerke zu hören bekam; daß diese kernhaften Künstler ihre Wucht und ihren Saft an bloßes Geschwätz vergeudeten, an sentimentalverlogene Bauernkomödien mit Alpenglühen und Zitherschlagen.

Für diese Komödiengattung war es bezeichnend, daß in jedes ihrer Exemplare der Schuhplattler eingelegt werden konnte und vom unästhetischen Sinn der Münchener auch eingelegt wurde. Sie begnügten sich aber bald nicht mehr damit, ihn zum Begräbnis und zur Taufe, in Schmerz und Lust, unter Lachen und unter Weinen zu stampfen: sie glaubten ihrem Erfolg entsprechend vornehm zu sein, wenn sie den Tanz selbst besonders abgerichteten Dorfballetmeistern überließen und sich nur noch mit den obligaten Juhuschreien beteiligten. Damit war abermals ein lebendiges Element zur Grimasse erstarrt, und die Erstarrung mußte um sich greifen, je öfter durch dieselben Künstler in derselben Mundart, in denselben Kleidern, vor demselben Hintergrund, von verschiedenen Verfassern

unter verschiedenen Titeln abwechselnd als Bauernstück, Charaktergemälde, Dorfkomödie, Sittendrama ausgegeben, ein und dasselbe Machwerk aufgeführt wurde. Darin trieb man mit Gefühlen ein unnützes nnd künstlerisch formloses Spiel. Alles war auf den äußeren Rühr- und Sacheffekt gestellt, nichts aus der Seele der Personen herausempfunden.

Den Schauspielern lag es ob, in die Seele der Personen hinein zu empfinden, was ihnen um so leichter fiel, als die Umrisse der Personen von den Schauspielern hergenommen waren. So bedeutete fast jeder Name eine ausgeglichene künstlerische Leistung, die neu und treu anmutete. Vier Erscheinungen, von denen Neuert der feinste Künstler, Hofpauer der possierlichste Spaßmacher, die Schönchen der reifste Techniker und Albert die männlich kräftigste Individualität war, bildeten die Hauptstützen der Truppe. Diese Truppe hätte der Kraft, Natur und Schönheit der süddeutschen Mundart und ihrer Dramatik in ganz Deutschland tiefgehende und dauerhafte Siege erringen können, wenn sie von allem Anfang an statt der Gebärde der Wahrheit ihre Seele, statt ornamentaler Künste Kunst, statt der vielen Ganghofer den einen Anzengruber gegeben hätten.

Mit Ludwig Anzengruber hatte man in Berlin meist mehr oder minder starken Mißerfolg gehabt. Daß ein Irrtum wie das Konversationsstück „Elfriede" durchfiel, war kein Wunder. Daß weder die naive Gemütlichkeit der „Alten Wiener" noch die frische „Trutzige" Anklang fand, war zu verschmerzen. Daß dem hochsinnigen Drama von der Überzeugungstreue des „Pfarrers von Kirchfeld" seine agitatorische Absicht in Norddeutschland nicht so viel nützte wie in Österreich, war selbstverständlich. Aber daß man der humoristischen Heilkraft des „G'wissenswurms" widerstand; daß man den tiefeinschneidenden Herzenskonflikt auf

dem „Ledigen Hof“ nicht nachfühlte; daß nur die Leistung eines beliebten Virtuosen das Publikum abhalten konnte, an der Dorftragödie „Hand und Herz“ Justiz zu üben — das war ein Unglück. Denn hier gab es Alles, was das Drama der Zeit brauchte: tolle Lustigkeit, die immer Poesie blieb und dem Tragischen nicht aus dem Wege ging; eine Tragik, die in die wahrhaften Abgründe des menschlichen Daseins hinabblickte; Kampf gegen die herrschenden Mächte, gegen Heuchelei und Aberglauben; Kampf für die Freiheit des Gewissens und der Persönlichkeit. Von dem Volk, in dem diese Kämpfe sich abspielen, zeichnete Anzengruber nicht bloß äußere Gewohnheiten, sondern „Sitten“, das heißt das innere Leben eines Menschenschlags und seiner Angehörigen. Dies waren nicht in der Komödie lustige, in der Tragödie traurige Typen, sondern dies waren hier wie dort in Leid lachende und in Freude weinende Individuen. Aus ihrem Charakter entsprang ihre Tat, aus der Tat die Schuld und aus der Schuld die Sühne. Eine bessere Dramatik hatte Deutschland seit Hebbel nicht hervorgebracht.

Aber die Abneigung der Menge, ein durch menschliche Charaktere bedingtes Lebensschicksal mit dem verschuldeten und sühnenden Tode enden zu sehen, war und ist ebenso groß wie ihre Unfähigkeit, eine Kraft zu spüren die unmittelbar und unheimlich aus einer Dichterseele dringt. Dazu gehört Phantasie und Gefühl. Die Phantasie hatten die Meininger getötet, das Gefühl verdarben die Münchener. Von den Franzosen her war man schließlich an einen Esprit gewöhnt, gegen den alle Treffsicherheit von Anzengrubers blitzendem Dialog, das ganze reiche Geranke seiner stachlig-humoristischen Einfälle nichts ausrichten konnte; von den paradoxen Thesen der Salon-Raisonneure wurden die klassischen Tendenzen seiner Dorf-Raisonneure verdunkelt, in denen Bauernwitz zur Welt-

weisheit sich erhöhte. Den gewaltigen Lebensreichtum seiner erddampfenden Schöpfungen empfand man nicht.

Die Kritik tat wenig, das Empfinden zu wecken. Frenzel war zu verknöchert, und Lindau erzog den Geschmack geflissentlich für seine eigene Dichterart. Einen Schüler, der noch viel skrupelloser vorging, fand er in Oscar Blumenthal. Der skalpierte Ibsen und pries „Krieg im Frieden“ im Wallner-Theater, das sich seiner ersten theatralischen Versuche erbarmte. Der schmähte Kleist und Grillparzer und besorgte die Geschäfte des Viktoria-Theaters, das seine „Frau Venus“ kultivierte. Der wütete gegen Hebbel und Ludwig zugunsten der „bewundernswerten“ französischen Leistungen, die seiner späteren Produktion den Boden bereiten sollten. Im Interesse der Blumenthalschen Dichterzukunft durfte auch Anzengruber nicht aufkommen. Darum wurde er ein „Stückemacher“, das eine Drama eine „Mißgestalt“, das zweite ein „lockerer Sandhaufen von Worten“, das dritte ein „Mischmasch aus O. F. Berg und Costa“ genannt; mußte von ihm gesagt werden, er bleibe „immer und immer bei der abgenutzten Bauernschablone stehen“. Was im Berliner Tageblatt Blumenthal im Geiste aller anderen Aufhalter sündigte, das konnte im Deutschen Montagsblatt Fritz Mauthner mit seinem Ernst, seinem Eifer, seiner Eindringlichkeit allein nicht gut machen. Fontanes Tätigkeit war auf das Hoftheater beschränkt, und die literarischen Turniere dieser Jahre spielten sich anderswo ab. In ihnen wahrte nur Mauthner die Würde der Kunst. Er klopfte, als Parodist verkleidet, die alten Perücken aus, er war der erste, der sich für Anzengruber einsetzte, und der einzige berliner Kritiker, der „Nora“ verstand und verständlich zu machen suchte. Es war vergeblich. Es war zu früh.

Dagegen kam jetzt die Zeit für einen deutschen Dramatiker, der das einzige dichterische Produkt des deutschen Kaiserreiches war. Ernst von Wildenbruch hatte die Zeit der Größe miterlebt, er hatte den Traum seiner Väter verwirklicht gesehen. Als auf 1870 die naturnotwendige Reaktion, der materialistische Siegestaumel gefolgt war, hatte er schmerzlich befremdet beiseite gestanden. Erst um 1880 herum begann sich das Volk als deutsch, als Nation zu fühlen, und diese innere nationale Erhebung hob Wildenbruch auf den Schild. Daß er zugleich die Bühne eroberte, dankte er dem Gesetz der Gegensätzlichkeit, das alle Bühnenerfolge bestimmt. Man hatte die Empfänglichkeit für die alten, immer wiederholten Eindrücke verloren und sehnte sich dunkel nach neuen. Wildenbruch mußte elektrisieren, weil er im Gegensatz zu den Moden der letzten Jahre stand. Die Fräcke hatte man sich übergesehen und freute sich darum an seinen Ritterwämsern. Den Dialekt hatte man sich übergehört und lauschte nun entzückt dem pathetischen Jambus. Das bleichsüchtig gewordene Stildrama erhielt eine Zufuhr von Blut. Den Meiningern war der Versuch mißlungen, sich zu ihrer glänzenden Ausstattung von einem unglücklichen Poeten historische Trauerspiele schreiben zu lassen. Wildenbruch wäre ihr Mann gewesen. Seine ersten Erfolge waren der Lohn einer seltenen Begabung für die Erkenntnis dessen, was äußerlich bühnenwirksam ist. Eine trächtige Phantasie, ein hitziges Temperament schufen farbenprächtige Kostümbilder und bewegten sie aufs lebhafteste. Leichtfaßliche Gemeinplätze riefen durch ihre überwuchernde Anzahl den Eindruck der Gedankenfülle hervor. In Kruses „Marino Faliero“ und Grosses „Tiberius“ war man vor Langweile gestorben: bei Wildenbruch langweilte sich niemand. Dazu gab es viel zu viel Kling und Klang, dazu ging viel zu viel vor. Mochte der Dichter durch

4*

seine trivialromantischen Erfindungen das weltgeschichtliche Gepräge seiner Stoffe verkleinlichen, mochte er sie in effektvollen Szenen verausgaben, die von den vorangegangenen nicht gestützt wurden und darum die nachfolgenden nicht stützten — über diese innere Zusammenhanglosigkeit täuschte sein rauflustiger Handlungsreichtum hinweg. Mochte sein Idealismus unklar, sein Balladenton banal, seine Charakteristik unhaltbar sein — seine wilde Verwegenheit, hinter dem Rücken von Logik und Psychologie Leben auf die Bühne zu bringen, riß unwiderstehlich mit sich fort. Dabei gewann er seine Siege über den Geschmack der Theaterbesucher, ohne ihnen jemals größere Zugeständnisse zu machen, als in seiner Natur lag. Diese Ehrlichkeit sicherte ihm die Achtung auch derjenigen, die über seine naiven Bemühungen, historische Fanfarenmärsche auf einer Kindertrompete zu blasen, lächeln mußten, und die am meisten an ihm schätzten eine starke Gabe wenn nicht von Humor, so doch von jugendlicher Lustigkeit, die inmitten von Tragödiengreueln leicht wie Humor wirken konnte.

Daß ein Dichter, dessen Theaterblut stürmisch pulsierte, jahrelang in kein Verhältnis zu der lebendigen Bühne hatte kommen können, warf ein schlechtes Licht auf die berliner Kunstzustände. Es war des großen, des neuen, des kaiserlichen, des reichsdeutschen Berlins nicht würdig, daß alle dramatischen Anregungen von kleinen oder gar vorstädtischen Theatern ausgingen, daß das königliche Schauspielhaus sein Herrenrecht auf Wildenbruchs „Karolinger" an das Viktoria-Theater abtrat und erst 1882 den „Harold" aufnahm. Die Rücksicht auf den Hof verbot Dramen, in denen Angehörige des regierenden Hauses treu nach der Geschichte gekennzeichnet wurden; verbot Dramen, in denen ein Zwiespalt zwischen Kirche

und Staat den tragischen Konflikt abgab; verbot alle Dramen ähnlichen Inhalts. Damit wäre es genug gewesen. Es wurde nicht befohlen, unter den Skandinaviern die Molbech und Hedberg den Björnson und Ibsen voranzusetzen. Aber jene waren bescheiden, harmlos, ärmlich, im Mehrheitsgeiste Verteidiger alles dessen, was bestand. Ibsen war ein Angreifer. Wie vor seinem eminenten Widerspruchsgeist glaubte man vor Anzengrubers Kampflust auf der Hut sein zu müssen. Auch sonst waren sie zu reich für ihre Zeit.

Die Zeit strebte nach dem Wirklichen. Die Bewegung, die in der Wissenschaft transszendentale Spekulationen durch das naturwissenschaftliche Experiment ersetzte und überall im öffentlichen Leben die Unfruchtbarkeit der Theorien durch praktische Versuche zurückdrängte, mußte auch die Kunstübung der Zeit ergreifen. Aber wie man in Handel und Wandel, in Forschung und Leben, nachdem man aufgehört hatte, vom Allgemeinen aufs Besondere herunterzuschließen, erst langsam wieder vom Besonderen zum Allgemeinen aufstieg, so blieb auch die Kunstübung zunächst am „vollkommen Gegenwärtigen“ kleben. Das äußerlich Wahrnehmbare war ihr wichtiger als der innere Gehalt, die faßbare Sache war ihr gemäßer als die poetische Vision. Das Theater beherrschte das Prinzip der Ähnlichkeit, die Illusion. Goethe hatte eine entsprechende Strömung seiner Zeit heftig bekämpft: „damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrig bleibt, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch sein, und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen.“

Im Drama unserer Zeit waren diese verfrühten Künstler Anzengruber und Ibsen. Sie riefen das Einzelne

zur allgemeinen Weihe. Sie waren Realisten im Können, aber Idealisten im Wollen; vom festem Boden flogen sie auf ins Reich der Gedanken und Wünsche. Bevor die Welt zumal auf Ibsens Gedanken horchte, bevor Erwägungen, Überlegungen, Entschließungen an die Stelle der raschen, unbesonnenen Tat traten, bevor man sich daran gewöhnte, den Schauplatz der modernen Poesie in einer geistig arbeitenden Seele zu sehen, mußte sich die Bühne noch einmal mit Blut füllen, mußte noch einmal die schlagbereite Faust dem denkenden Kopf obsiegen. Das war die Sendung Wildenbruchs, der das ganze moderne Leben links liegen ließ. Bei ihm mußte noch morden, wer ein Verbrecher sein wollte. Bei Ibsen war ein hartes Wort schon schwere Schuld. Dieses Wort wurde für das Ohr von Wildenbruchs Zeitgenossen zu leise ausgesprochen. Wenn sie überhaupt auf Worte hörten, so waren es die elegant dialogisierten Doktorfragen des Dumas nebst der Beantwortung, die sie bei Ibsen ihrer eigenen Fassungskraft abringen sollten. Aber die Kluft, die in dieser und anderer Beziehung den Pfadfinder Ibsen von dem Pfadsucher Dumas schied, war doch nicht viel breiter als der Graben, der die sensationellen Blendwerke Sardous von den Falsifikaten unserer Bastardpariser trennte. Fehlte dem Franzosen die Großheit und der Charakter, so fehlte ihnen ja sogar die Technik und der Geist: ein bißchen Laune und ein bißchen Empfindelei, ein bißchen Süßlichkeit und ein bißchen Frivolität wurden noch immer zu Effekten verarbeitet, die auch im äußerlichsten Sinne keine Prüfung vertrugen, und deren kümmerlicher Gedankeninhalt sich bestenfalls wider die Vorurteile der Abstammung kehrte.

So ungefähr lagen die dramatischen Dinge, als über ein Jahrzehnt nach dem Frieden Berlin doch endlich den

Anspruch erhob, auch des deutschen Theaters Hauptstadt zu werden. Die Situation für ein Theater großen Stils konnte nicht günstiger sein. Die Gastspiele der Meininger und der Münchener waren auf einen Sommermonat beschränkt. Die beiden Ensembles des östlichen Berlins verfielen: Claar hatte das Residenz-Theater im Stich gelassen; Lebrun hatte seine tüchtigen Darsteller auf zwei Bühnen verteilt, um doppelte Beute zu machen, und damit erreicht, daß an beiden Orten schlecht gespielt wurde und weder am einen noch am anderen Orte Beute einlief. Im Norden lag unter rauchenden Trümmern der harte Daseinskampf des National-Theaters begraben. Die Klassizität war also ganz aufs königliche Schauspielhaus angewiesen. Wie es dort aussah, schilderte mit dem Freimut seiner Jugend der witzig begabte Paul Schlenther. Überhaupt regten sich jetzt in der Kritik frische Kräfte, für die die Kunst obenan stand. An Schlenthers Seite kämpfte der kühlere, aber auch zähere Otto Brahm, und in „Kritischen Waffengängen" rannten die idealistisch temperamentvollen Brüder Heinrich und Julius Hart gegen allerlei Götzen an. Auch ihnen schien ein deutsches Landestheater notwendig.

Das Hoftheater kam dafür nicht in Frage. Wenn es sich schon den kühnen Neuerern entzog uud vielfach entziehen mußte, so hätten ihm immer noch die großen Erfüller der Vergangenheit eine schöne, edle Mission bieten können. Aber Hülsen hatte weder die Selbstkritik noch die Hochachtung vor der Kunst besessen, um einer mit allen ihren Schwächen außerordentlichen Individualität wie Heinrich Laube, der 1879 für sein sinkendes Leben gern an so wichtiger Stelle wie Berlin ein gutes Schauspiel errichtet hätte, den gehörigen Raum zur Entfaltung seines Könnens zu gewähren. Deshalb war Laubes Einfluß für Berlin nicht verloren, und die Ergebnisse seiner wiener Jahre

hatte zu nutzen, wer das Burgtheater einholen oder gar übertreffen wollte. Zu übertreffen war es dann, wenn zugleich mit Laubes Zielen Dingelstedts Ziele verfolgt wurden. Jener hatte die Logik jedes Dramas herausgehoben, dieser die Melodie. Laube hatte ein gesprochenes Theater geführt, Dingelstedt ein gestimmtes. Jetzt war zu versuchen, ob sich nicht das Kleid, das dieser geliefert, dem Geiste anpassen ließ, den jener gegeben hatte. Für die Erfahrungen der berliner Theaterbesucher handelte es sich um eine Synthese von Meiningern, Münchenern und Ernesto Rossi. Der Fortschritt, der über das Meiningertum hinaus zu machen war, bestand darin, daß bei ebenso liebevoller, aber enthaltsamerer Behandlung der Szenerie originalere und zwingkräftigere schauspielerische Persönlichkeiten hervortraten. Diese mußten der gleichen Hingabe an die Sache fähig sein wie die Münchener, und sie mußten nicht Dorfdichtern, sondern Weltdichtern so gegenübertreten können, wie der Italer unserem Shakspeare gegenübergetreten war: wie einem mächtigen zeitgenössischen Dichter, dem keine Konvention, kein rhetorischer Idealismus taugte, der nichts als ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz forderte ... Das Alles ging die Darstellung an. Im Repertoire aber durfte sich das ersehnte Theater nicht in den ausgetretenen Geleisen des Hoftheaters bewegen, das ja die klassischen Dramen genügend zahlreich und genügend oft und nur nicht genügend gut spielte, sondern es mußte der Ungerechtigkeit gegen die großen Dramatiker der Zeit entgegenarbeiten und mit ihnen neue Bahnen beschreiten.

Das war die stolze Aufgabe, die sich dem „Deutschen Theater“ von Adolph L'Arronge stellte.



III.

L'Arronge

„So sind am härtsten wir gequält:
Im Reichtum fühlend, was uns fehlt."

Der erste Gedanke zu einem deutschen Theater nach dem Muster des Théâtre français war von einigen Virtuosen ausgegangen, die sich müde gewandert hatten. Ihnen war L'Arronge entgegengekommen, der von den Tantiemen seiner Wallner-Stücke das Friedrich-Wilhelm-Städtische Theater in der Schumannstraße gekauft hatte und nun darin die Operette absterben sah. Wenn er beschloß „zu reinigen die oft entweihte Szene zum würdigen Sitz der hehren Melpomene", so bestimmte ihn dazu in etwas auch der Trieb zum Höheren, der wohl von jeher bei allem praktischen Sinn und aller Derbheit des Geschmacks in ihm gelegen hatte; nicht bloß eine kühle Abschätzung der Situationschancen, nicht bloß das Verlangen seiner schauspielerischen Sozietäre nach den vollen Tönen der Tragödie. Damit diese Sozietäre alle auf einmal eingeführt würden und sich alle gleichmäßig auszeichnen könnten, eröffnete man, am neunundzwanzigsten September 83, das Deutsche Theater mit „Kabale und Liebe". Alles griff fest und doch bescheiden ineinander; nur der Sozietär Friedrich Haase spielte sich mit seinen alten kleinen Schikanen aus dem Rahmen. Die Vorstellung, die mit beispielloser Spannung erwartet worden war, gefiel, ohne zu enthusiasmieren. In „Minna von Barnhelm" hatte sich das

Personal noch nicht aneinander gewöhnt, und die Atmosphäre des Siebenjährigen Krieges wurde nicht verspürt; im Wirt des Georg Engels, den L'Arronge von Wallner mitgebracht hatte, sprühte vorläufig kein Fünkchen Lessingschen Geistes. Die erste Woche schloß mit „Iphigenie", die wegen einiger Besetzungsfehler bald wieder aus dem Repertoire fiel. Gleichwohl war hier nicht minder als vorher die stilisierte Langeweile der Hofbühne überwunden, auf der man trotz bemerkenswerter Einzelleistungen diese Dramen nicht mehr hatte sehen wollen, des unkünstlerischen Gesamteindrucks wegen. Im Deutschen Theater zirkulierte frisches, neues Leben. Der gute Wille, sich um die Dichtung unserer Großen ernst und edel zu bemühen, fand die ausführungsfähigste Kraft im Sozietär August Förster, dem alterfahrenen Burgtheater-Regisseur, der von Laube gelernt hatte, die Schauspieler aufzuklären und anzuregen, und der dadurch zum Erzieher des Nachwuchses werden konnte. Seine Lehrmeisterschaft hatte auch still im Verborgenen für die Gangbarkeit manches mitlaufenden Anfängers in der Aufführung des unverkürzten „Don Carlos" gesorgt, die an zwei November-Abenden dem Deutschen Theater den ersten entscheidenden Sieg mit dem gleichzeitigen Sieg der Jungen über die Alten bringen sollte. Zwar war der Sozietär Siegwart Friedmann, der als spanischer König auf der Szene stand, so wenig ein Jüngling wie der Sozietär Ludwig Barnay, dessen Glanzesfreude in der Regie gewaltet hatte, und beiden kam doch ein wohlgemessen Teil am Verdienste dieses Doppelabends zu; dem klugen Regisseur zumal, der das Geheimnis entdeckt hatte, daß aller Sturm und Drang im Drama kräftig herausgehoben werden müsse und Alles zu dämpfen wäre, was schon den Schiller der zweiten Periode, seine Flucht aus dem engen Leben ins weite Reich der Ideale andeutete. Aber wenn der ganze „Don Carlos" wie ein vom Tode Auferstandener

wirkte, wenn den Berlinern erst jetzt die Menschlichkeit in Schillers hohem Pathos richtig aufging, so lag das in erster Reihe daran, daß diese Aufführung nicht mehr wie alle bisherigen im Banne des schönelnden, ziersamen Posa von Emil Devrient und seinen Kopisten stand, sondern daß Schillers Drama, selbst ein Stück herrlichster Jugendlichkeit, seinen jungen Helden, seinen eigentlichen Titelhelden wiedergewonnen hatte. Der es als Erster wagte, am Hofe König Philipps ein Mensch zu sein, hieß Josef Kainz. Nachdem er vier Monate später gewagt hatte, auch im Verona der Montague derselbe Mensch Josef Kainz zu sein, war er und blieb er anderthalb Jahrzehnte der „beliebteste" Schauspieler Berlins, weil er der zeitgemäßeste war.

Jede Epoche bringt Künstler hervor, in denen die besondere Abschattung des Zeitcharakters Körper gewinnt. In ihnen fühlt jede Gegenwart den Puls ihres eigensten Lebens, sieht sie ihren eigensten Blick, hört sie ihre eigenste Sprache. Unter diesen Künstlern wird der Schauspieler viel früher verstanden als der Dichter, weil er höchst sinnfällig macht, wofür der Dichter bei seinem Hörer etwas wie eine ahnungsvolle Kulturintuition beansprucht. So konnte es kommen, daß nicht erst mit Ibsen, sondern schon mit dem Dichter des „Probepfeils" der für das Ende des neunzehnten Jahrhunderts repräsentative deutsche Schauspieler durchdrang.

Dieser Jahrhundertausgang hatte zwei Dominanten: Trieb zur Analyse und Nervosität. Kainz war es gegeben, den Verstand zu vergnügen und durch Nervenkunst die Nerven zu überrumpeln. Er hatte das vehemente Tempo eines Geschlechts, das sich dem Moment hingab und das Ganze aus dem Auge verlor. Dem Fortschritt und dem Fluch der Zeit, im selben Augenblick die tausend Seiten eines Verhältnisses zu übersehen, entsprach die Art

des Schauspielers, das Hin und Her verhuschender Empfindungen, das unablässige Wanken und Schwanken eines beunruhigten Menschenherzens mit eindringlich malenden Gesten, mit blitzartig wechselndem Gesichtsausdruck, mit kaum merklichen Vibrationen der Stimme wiederzugeben; entsprach seine Fähigkeit, noch für die delikatesten Impressionen einen Tonfall, eine Stimmungsnote, eine spiegelnde Verdichtung zu finden. Mit dieser Art und dieser Fähigkeit hatte Kainz Geist genug, alle Dichtergestalten zu analysieren, zu interpretieren, zu kommentieren, zu demonstrieren. Zu plastischen Menschenschöpfungen wurden ihm nur solche Gestalten, die er ohne allzu großen Zwang auf seinen morbiden Typus blasser romanischer Prinzen, wankelmütig ungebärdiger Knaben, heftiger und doch leicht gebändigter Renaissance-Jünglinge zurückführen konnte. Wo dieser Typus ausreichte, war Kainzens Technik frei, leicht, sublim; wo er nicht ausreichte, wurde sie gewaltsam und von Manier bedroht. Die Manier hakte sich ein und griff auch in Kainzens glücklichste Kunstgebilde über. Auch hier wechselte allmählich Gelingen mit Verdruß genau so wie das Tempo der Rede, die sich einmal vom Verse willig tragen ließ und dann wieder, grade an rhythmisch bewegten Stellen mit einer Geschwindigkeit dahingaloppierte, die jeden Rhythmus unmöglich machte. Innerhalb der Rede schlugen dann verkniffene Fisteltöne unvermittelt in einen kräftigen Baß um, wurden mit langgezogenen Aaaahs und unartikulierten Naturlauten willkürlich gewählte Höhepunkte überscharf markiert. Aber in guten Stunden und passenden Aufgaben blieb es Kainzens Tugend und Macht, mit sensibler Empfänglichkeit die fliegenden Zuckungen der modernen Seele zu beleuchten. Was ihm dabei half, die Eigenart seiner physischen Ausdrucksmittel, das half ihm gleichzeitig die gewinnen, die jeden künstlerischen Erfolg erst besiegeln: die Frauen. Er bezauberte sie: durch einen

Ruck seiner katzenhaft geschmeidigen, prinzlichen Gestalt; durch die schmiegsamen Bewegungen des feinen Kopfes, der Hüften und des Handgelenks; durch die streichelnde Eleganz des Händespiels, die schmerzliche Beredsamkeit der agilen Finger, durch die Anmut jeder seiner hektischen Gebärden; durch den Charme des maladiven Mundes mit den zuckenden Lippen, an denen die Worte wie Perlen glitzerten; durch die ekstatisch glühenden Augen, diese beiden Lichtquellen des Talents; durch die jähe, blanke, stählerne Stimme mit ihrem Klarinettklang, ihrer seltsam musikalisch abgestuften Modulation; durch die leis singende Wehmut, den wiegenden Wohllaut seiner Sprache; durch die Impetuosität seines leichtflüssigen, bizarren, launischen Temperaments, dem für die höchste Tragik die sinnliche Farbe und der höllische Beigeschmack fehlte.

Den Frauen gefährlich gefällig und Analytiker und Neurotiker am Ende des neunzehnten Jahrhunderts — die Dreiheit genügte, um einen ungeheuren Erfolg zu begründen. Dieser Erfolg kam dem Deutschen Theater um so mehr und auch innerlich zugute, als Kainz anfangs jeden virtuosen Zug in sich bekämpfte. Er stand im Mittelpunkt, aber nicht im Vordergrund. Er suchte niemanden zu übertönen, sondern gab nur innerhalb des Ganzen den stimmenden Ton an, auf den die andern eingehen konnten. Darin blieb er nicht allein. Auch sonst wurde die Erfahrung gemacht, daß den dauerhaften Sieg eines Dramas im Deutschen Theater die Darstellung der Hauptrolle oder des Hauptrollenpaars entschied. Daß die Umgebung, szenische wie schauspielerische, sich durchaus würdig hielt, war meist Försters Verdienst. In dieser Beziehung galt er, der auch als herzenswarmer Darsteller gesunder Behäbigkeit eine hervorragende Stellung einnahm, als das eigentliche künstlerische Gewissen der Bühne. Er vertrat und verteidigte auf ihr alle guten Seiten des Laubeschen Regimes, ohne

dem Meister sklavisch zu folgen. Seine Inszenierungen verrieten sämtlich den wohltätigen Einfluß der Meininger, an denen Laubes Puritanismus keine Freude gehabt hatte. Aber die Laubesche Strenge und Einfachheit bewahrte Förster fast immer vor dekorativer Übertreibung, und das unterschied ihn zum Vorteil namentlich von L'Arronge. Der vergaß im Anfang häufig über den Dekorationsmaler und Elektrotechniker den Schauspieler und den Dichter. Er stellte Schiller in den Dienst der Elektrizität. Seine Aufführung der „Räuber" bezeugte am charakteristischsten die Neigung zu derartigen Ausschreitungen. Wenn Franz Moor, dessen Leibfarbe allerdings das Gelb der Galle sein mochte, am Fenster saß und über die beste Methode grübelte, den Vater aus der Welt zu schaffen, so beleuchtete ihn ein unangenehm intensives Gelb, und wenn der alte Moor, den der Gram bleich gefärbt hatte, ohnmächtig im Sessel lag, so schien die Sonne kreideweiß auf ihn. Während die Stille der Todesangst auf dem Hause Moor lasten sollte, hörte man ein ununterbrochenes Hämmern und Summen und Zischen und Pochen, womit der Maschinist hinten die Effekte seines Feuerzaubers vorbereitete. Doch auch L'Arronges Geschmack kehrte von den bunten Kleinigkeiten, von der Überladung mit Farben und Formen zur Schlichtheit zurück, als er an den Nachahmungen einiger seiner Regisseure, etwa Friedmanns, die Gefahren seiner eigenen Methode gewahrte. Worauf er bedacht blieb, das war, echt künstlerisches Vollblut unter den Schauspielern zu sammeln und dadurch das Große lebendig zu erhalten, das die Vergangenheit überliefert hatte.

Daneben aber zum Leben zu erwecken, was in bedeutender Form der Gegenwart ihr Bild zeigte, das ging über das Verständnis und die Kraft von Förster und L'Arronge, die sich gewohnheitsmäßig in anderen litera-

rischen Gleisen bewegten, als das moderne Zeitbewußtsein sie forderte. Mehr klug und vorsichtig als erfinderisch und anregend zogen sie dem Zweifelhaften und Strittigen anderswo Erprobtes oder gar Veraltetes und Abgenutztes vor: Gutzkows „Königsleutnant", Laubes „Essex", Benedixens „Vetter", Hackländers „Geheimen Agenten", Scribes „Feenhände". Es war darum für die Entwicklung des Deutschen Theaters kein Schade, daß bereits in und nach der ersten Spielzeit Haase und Barnay ausschieden, deren Applausbedürfnis zuliebe solche Ladenhüter aufgefrischt und aufgetischt worden waren. Mutig und unternehmend freilich wurde der zaghafte, mit Vorurteilen der Menge und der Ästhetik ängstlich rechnende Sinn der Direktion auch nach dem Rücktritt der Virtuosen nicht. Den germanischen Dichtern von künstlerischer und sozialer Bedeutung blieben die Pforten fest verschlossen, die den berliner Autoren von vorwiegend merkantilischer Bedeutung breit geöffnet wurden.

Wie man zum zeitgenössischen Trauerspiel überhaupt kein Herz fassen konnte, so zählte man zu den berliner Autoren auch nicht Wildenbruch, den man ganz fallen ließ, nachdem in der Unruhe der ersten Zeit sein „Menonit" eindruckslos vorübergegangen war. Diese berliner Autoren waren vielmehr, außer L'Arronge selber, die teils einzeln, teils vereint durchfallenden Lubliner und Lindau und vor allem dessen erfolgbeglückter Schüler Oscar Blumenthal, der seiner spärlichen Erfindung noch nicht durch einen Kompagnon, sondern durch Verwertung von Zeitungsberichten nachhalf und dadurch höchst „aktuell" wirkte, und dessen Dramen in noch ganz anderem Grade als Lindaus aus Feuilletons eines witzigen Kopfes statt aus Dialogen handelnder Charaktere bestanden. Plätscherten Lindaus Einfälle nur wie das Spiel einer Wasserkunst, so waren Blumenthals geradezu Brillanten vergleichbar.

Das schillerte und funkelte und glitzerte, das blinkte und blitzte und blendete. Die sich mit diesen Brillanten an unrechter Stelle und zu unrechter Zeit beluden, erhob Blumenthal, soweit es nicht Kammerjungfer und Reitknecht waren, mit Vorliebe in den Adelsstand. Der Bürgerstand konnte sich dazu Glück wünschen; denn die Nachwelt erfuhr aus Blumenthals Werken etwa, daß es um 1885 herum eine Sitte der Komtessen war, sich dem Manne zu erklären, und eine Gewohnheit der Kavaliere, vornehmen Damen, die sich nicht ganz gut benommen hatten, Grobheiten ins Gesicht zu sagen.

Wenn dergleichen Kunst- und Lebensunmöglichkeiten im Deutschen Theater fast möglich wurden, so dankte Blumenthal das der Gesamtdarstellung reifer und reicher Schauspieler; wenn aber sein unmenschliches Flitterzeug gar so klang, als wäre es die Sprache des Gefühls, die Sprache der Natur, so dankte er das dem Genie des sechsten Sozietärs. Aus ihrer eigenen begnadeten Persönlichkeit spendete Hedwig Niemann den Gehalt, den der Verfasser schuldig geblieben war. Aus Marionetten wurden Gestalten von Fleisch und Blut, denen ihr wogendes Naturell, ihr elementares Lachen und Weinen etwas Überlebensgroßes gab.

Wie Kainz die Stütze des klassischen Repertoires, so war die Stütze dessen, was L'Arronge unter modernem Repertoire verstand, Hedwig Niemann. Die unbeleckte Schönheit ihres Germanentums machte sie zum Gegenbild des geistreich pointillierenden und elegant konturierenden Romanen. Wo sein jäh aufloderndes und jäh verlöschendes Verstandestemperament sich in den Kapriolen einer preziösen Feinkunst erging, brauste aus ihrer schwellenden Vollnatur jene elementare Leidenschaft, deren Überfülle nicht weiß, welchen Lauf sie nehmen, welches Strombett sie höhlen soll. Wenn ihm die Volubilität seiner Zunge

die rapideste und doch subtilste Differenzierung seiner intellektuellen Absichten ermöglichte, so brach aus ihr primitiver Haß und undifferenzierte Liebe, Jubel und zitterndes Bangen im Orgelton hervor. Aber während dieser Grandseigneur der Nerven in dekadente Ekstasen das stürmische Gären werdedrängerischer Säfte umwandeln durfte, das Shakespeare durchtobt, mußte die Königin des Gefühls ihre Seele in ein Hirngespinst legen, absurde Theaterkniffe glaubwürdig und die breiten Bettelsuppen Blumenthals genießbar machen. Lechzte sie einmal nach tiefergreifender Betätigung, so gewährte man ihr, in der stillsten Theaterzeit, etwa Hebbels „Maria Magdalena“, weil Förster, der weiche Sachse, den Baumeister spielen wollte. Als dieses große Dokument gegen die frevelhafte Torheit, die über das Sein den Schein stellt, unverstanden blieb, kehrte man, willig an den Geschmack des Publikums hingegeben, in die Leibdomäne des Hoftheaters zurück und fand dort „Dorf und Stadt“, Ifflands „Hagestolze“, Scribes „Fesseln“ und Gottschalls „Pitt und Fox“. Man hätte bereits mehr literarisches Interesse, mehr Opfermut haben dürfen. Zunächst freilich hatte das Deutsche Theater, um überhaupt Gelegenheit zu Beifall oder Mißfallen zu bieten, einmal bestehen müssen; es bedurfte also des breiten Publikums und mußte daher zunächst auf dessen Neigungen Rücksicht nehmen. Das Theater mußte vor allem leben — es lebte. Jetzt konnte man sich, in beständiger Fühlung mit dem Publikum, dieses selbst fortentwickelnd, neueren, schwierigeren Aufgaben zuwenden.

Man tat es nicht. Der Hebbel-Versuch blieb vereinzelt und beschloß ein Spieljahr, das seine Signatur durch Blumenthals „Große Glocke“ erhalten hatte, wie das erste durch den „Probepfeil“. Davon und von genau einem Dutzend klassischer Dramen abgesehen, hatten diese beiden Jahre nichts gebracht als zwei Lebensunfähigkeiten

von L'Arronge und eine von Lindau und Lubliner, den „Hüttenbesitzer" und „Die Welt, in der man sich langweilt", die man, um den Titel zu rechtfertigen, in gemächlichem Trab hingeschleppt hatte.

In alledem änderten die beiden folgenden Jahre nichts — nur daß der Hebbel fehlte. Man galvanisierte Mumien wie die „Annalise" und das „Fräulein von Seiglière" und gab weiter unbesehen Blumenthals, Lubliners und Lindaus üble und übliche Saisonlieferungen. Nur L'Arronge schuf mit der „Lorelei" eine neue Spezies, die sich zum Glück auf dieses eine Exemplar beschränkte: das Ausstattungstrauerspiel. Seinen dichterischen Ehrgeiz hatte der Lorbeer der Großen nicht schlafen lassen, den er verjüngen half.

Denn das war und blieb der Ruhmestitel des Deutschen Theaters: die Fähigkeit, jene großen Dichterwerke, unter deren Eindruck das neunzehnte Jahrhundert herangewachsen und alt geworden war, von allem hohlen Pathos der Darstellung zu befreien und ihnen entweder ihr volles Pathos oder ihren realistischen Ton zurückzugeben. Man strebte nach Wahrheit, indem man die gereckte Großrednerei und Breittuerei verpönte, und man strebte doch auch nach Stil, indem man den Text nicht ins Saloppe und gelassen Nüchterne hinabzog. Shakespeare, Schiller, Kleist wirkten als Tragiker und doch auch als Menschengestalter und Herzenskünder. In glücklichen Fällen wehte der dichterische Geist, die Individualität eines Dramas von der Bühne herab. Davon wurden nicht nur die meist zahlreichen Zuschauer erregt und aufgerüttelt, sondern erst recht die Schauspieler. Es gedieh ein Nachwuchs. In der „Theaterfreiheit" hatte, als die erste Hetzjagd vorüber war, allmählich das mittlere Maß der schauspielerischen Befähigung zugenommen, und jede neue Bühne zog daraus Nutzen. Über das Mittelmaß ragten im Deutschen Theater, nach

allen den Anderen, noch durch charakteristische Klugheit Max Pohl, durch feste Männlichkeit Arthur Kraußneck, durch edlen Anstand Otto Sommerstorff, durch schmelzende Süße das schwarzäugig-keusche Julia-Talent Teresina Gessner und besonders Agnes Sorma, die nie besser war, als wenn sie, schön und herzensklug, aber humusarm und mehr empfindungszart als empfindungsstark, die anschmiegsame Frau ohne Geist — auf welcher Altersstufe und in welcher Verkleidung immer — darzustellen hatte. Das Bild eines naiv-koketten Weltkindes zeichnete sie in stillen, wunderfein abgetönten Aquarellfarben, mit ungreifbaren Nuancen, von einem Flor umflossen, einem zitternden Hauch umweht ...

An diesen Künstlern und allen den anderen war es eine Versündigung, wenn die vierte Spielzeit des Deutschen Theaters von einer flachen Posse dermaßen beherrscht wurde, daß es an jedem dritten Abend „Goldfische" in Schönthan-Kadelburgscher Zubereitung gab. Ihre Künstlerschaft, ihre sinnliche Kraft oder geistige Freiheit hätte den tiefgründenden Bühnenschöpfungen moderner Dichtkunst zugute kommen müssen und können.

Man schrieb 1887. Seit sechs Jahren war kein Drama von Ibsen auf eine berliner Bühne gelangt, keins von den älteren und keins von den vieren, die zwischen 1881 und 1886 in Skandinavien gewaltig eingeschlagen hatten. Nur in der Zeitschriften- und Broschürenliteratur wurde ihre Einwirkung auf Deutschland verspürt. Dieser publizistischen Tätigkeit agitatorisch begabter Kritiker war es schließlich zu danken, daß jene vier Dramen innerhalb eines reichlichen Jahres die ästhetische Kultur der berliner Theaterbesucher auf die Probe stellen konnten.

„Wir haben unserem Herrn Referenten zur Beurteilung des Ibsenschen Stückes, dessen Aufführung als

5*

das sensationellste Ereignis dieser Theatersaison zu betrachten ist, gern das Wort gegeben, können uns seinem Urteil jedoch nicht anschließen. In philosophischen Abhandlungen mag man die schwierigsten ethischen, sozialen und physiologischen Probleme lösen; für die Kunst, so verschieden ihre Richtungen sind, bleibt ein Gesetz unumstößlich: ein Kunstwerk soll uns Genuß, Freude, Erhebung bereiten, nicht Entsetzen, Qual und, was noch schlimmer ist, hoffnungslose Verzweiflung — auch dann nicht, wenn, was wir dem Ibsenschen Stücke bestreiten, die Handlung auf Wahrheit beruht. Mit solchen Mitteln soziale und ethische Probleme lösen zu wollen, ist eine Verirrung der Kunst, selbst wenn eine so mächtige dramatische Schöpfungskraft ihnen Gestalt gibt wie die Ibsens." Mit diesen für die Stellung und Stimmung weitester Kreise aufschlußreichen Sätzen dementierte die Vossische Zeitung die Kritik des Ibsen-Apostels Schlenther über die „Gespenster". Die Erlaubnis zu ihrer einmaligen Aufführung an einem Januar-Mittag des Jahres 87 hatte der Zensur das Residenztheater abgetrotzt, das durch Claars Nachfolger gänzlich heruntergebracht worden war und erst seit 1884 wieder, unter der Leitung Anton Annos, einige von den Lücken auszufüllen suchte, welche die in jedem Sinne prüde Eingeschränktheit des Hoftheaters und der litterarische Ungeschmack des Deutschen Theaters übrig ließ.

Die „Gespenster", die Sturm erregten, waren durch einen unüberbrückbaren Abgrund von der alten Produktion getrennt: durch die Sprache, durch die Psychologie, durch die Technik, durch den Inhalt. Was Ibsen schilderte, das war die durch Familienzucht und durch die Suggestionen der herrschenden Anschauungen gelähmte Flügelkraft, das war der Mensch nicht in seiner Größe, sondern in seiner Blöße, mit dem Gift vererbter Geistesunfreiheit im Leibe, verkrüppelt durch Erziehung, geschwächt durch der Väter

Sünden. So wollte man ihn nicht sehen. Man bestritt, daß jeder wahre Dichter den Menschen nachschaffen müsse, der seiner Zeit erkennbar sei. Mochte immerhin die Naturwissenschaft bewiesen haben, daß nicht nur die Umgebung den Menschen macht, sondern auch der Blutstropfen, den er von Vater und Mutter überkommen hat: darum hatte der moderne Dichter doch kein Recht, die alten Illusionen anzutasten und den modernen Menschen unter dem Druck finsterer Mächte zu zeigen, die nicht wie früher über den Sternen walteten, sondern in ihm selber wirkten, in seinem eigenen Fleisch und Blut. Die am lautesten gegen die Verwertung der neuen Anschauungen von Herkunft und Wesen des Menschen für die Poesie eiferten, begingen durchweg den Fehler, sich durch die bedeutsame Oswald-Episode die entscheidende tragische Entwickelung verdunkeln zu lassen, in deren Mittelpunkt Helene Alving steht. Ihr Schicksal zu zeigen als das Schicksal einer Nora, die bei ihrem Mann geblieben war, und die ganze moderne Gesellschaft in zorniger Anklage für dieses typische Schicksal verantwortlich zu machen, war Ibsens Hauptabsicht, die die Wenigsten verstanden. Denn ebenso ungewohnt wie Ibsens dichterischer Vorwurf war die Technik, die er jetzt ganz gefunden hatte: Schleier um Schleier von einer Vergangenheit zu heben, die die Vorbedingungen für das tragische Ende des Dramas geschaffen hatte; aus scheinbaren Zufallsworten, aus dem Ton der Rede, ja aus Pausen erraten zu lassen, was früher durch menschliche oder unmenschliche Sprachrohre, in Monologen und beiseite berichtet worden war. Diese Technik ermöglichte eine Psychologie, die die feinsten Verstrickungen des Seelenlebens aufdeckte, und bediente sich dazu einer konzinnen, ätzenden Sprache, die zwiefach charakteristisch war: für den Sprecher und für den Besprochenen.

Vor den Ibsen-Genuß war also ernsthafte Arbeit

gesetzt: des Publikums, von dem die gespannteste Aufmerksamkeit, und des Schauspielers, von dem Scharfsinn, Absichtslosigkeit und Selbstentäußerung gefordert wurden. Wen die Herrschaft der Feuilleton- und Effektdramatiker zu dieser Arbeit unfähiger gemacht hatte, war nicht abzuschätzen. Aber wie sich im Publikum und in der Kritik ein paar Gerechte fanden, so fand sich unter den Schauspielern wenigstens einer. Während zwei Monate nach den „Gespenstern" die Aufführung des „Volksfeinds" zumeist an der schauspielerischen Unzulänglichkeit des vorstädtischen Ostend-Theaters scheiterte, war im Residenztheater durch Ibsenreife der Darsteller des Pastors Manders derartig aufgefallen, daß man wiederum zwei Monate nach dem „Volksfeind" sich an „Rosmersholm" heranwagte: den Rosmer spielte Emanuel Reicher.

Reicher war seit zwei Jahren die verwendbarste und vielseitigste Kraft des Residenztheaters. Sein Talent ließ sich durch keine Fachschablone decken. Er konnte alt und jung, gut und böse, schön und häßlich sein. Freilich, um im Schmerz und in der Ekstase hinzureißen, dazu war seine Persönlichkeit nicht groß und nicht tief genug. Er machte Alles klug, geschickt und technisch sicher; allein das Letzte, Geheimnisvolle, wortlos Überzeugende, das eine durchaus unbewußte Äußerung von Temperament und Naturell ist, stellte sich wie bei jeder ungenialen Schauspielerindividualität auch bei ihm nur auf einem beschränkten Rollengebiet ein. Reicher war ein bewundernswerter Virtuose der Gewöhnlichkeit. Wenn er diese Grenze nach der Seite der vollen Empfindung hin zu überschreiten schien, so war das ein Ergebnis der meisterhaften Beherrschung seines Organs, dessen rabbinerhaftes Portamento Ergüsse menschlichen Wesens vortäuschen konnte. Seine eigensten künstlerischen Wirkungen begannen erst da, wo dieses wahrhaft schöne Organ gebrochen oder verschleiert zu

klingen und einer gedrückten Haltung, leidvollen Zügen und hilflosen Gesten zu sekundieren hatte. Das Alles vereint ergab eine erschütternde Nüchternheit, die ganz alltäglich aussah, die die dumpfe Atmosphäre enger Gedanken und eingeklemmter Menschen um sich verbreitete und doch von einer verhaltenen Tragik zitterte.

Ein solcher Schauspieler konnte als berufenster Ibsen-Interpret nur in einer Zeit gelten, wo man, wo auch die einsichtigere Kritik in Ibsen nichts sah als einen Naturalisten. Einem solchen Schauspieler konnte der Manders noch gelingen, weil er mit einfältiger Salbung zu bewältigen war. Diese Gestalt hatte Einheit, hatte Duft der Persönlichkeit. Aber im übrigen lastete bei Ibsen die Stickluft kleiner Verhältnisse nicht auf schmalbrüstigen Plebejern, sondern auf seelisch verfeinerten Menschen. Schon Rosmer mußte verfälscht werden. Hier verlangte Ibsen, daß der Schauspieler von der Fläche der Erscheinung auf den Grund, aus der zufälligen Wirklichkeit in die immanente Wahrheit dringe, und Reicher war nur ein getreuer Spiegel des äußeren Lebens. Das genügte für die Genossen dieses Lebens, die im Theater sich selber anschauen wollten. Gegen die schauspielerische Umgebung war es sogar ein eminenter Fortschritt, daß Reicher Verblüffungen und Bravouren aus dem Wege ging, ganz frei von jeder Theateratmosphäre blieb, natürlich zu sprechen und Stimmung mitzuteilen wußte in den Werken eines Dichters, für den alle diese Dinge Mittel zum Zweck waren. Der Schauspieler war Herr aller dieser Mittel, ohne dem großen Zweck gewachsen zu sein.

Die wildesten Geisteskämpfe der Zeit gewannen in Ibsens Dramen Körper. Dem Individualismus, der Verpersönlichung war ein Prophet, der Frauenemanzipation ein Sänger erstanden. Rebekka West, die, ehedem von trüben Instinkten umgetrieben, zum Adelsmenschentum hochsteigt,

war wie Nora die Gestalt eines Frauenlobs. Wäre sie als solche, wäre ihr singulärer Lebenslauf als Symbol einer ganzen Zeitströmung empfunden worden, die Frauen hätten Ibsen emporgetragen. Aber auch dieses Kunstwerk hatte der Dichter an das Firmament gesetzt wie eine Naturerscheinung, wie ein Sternbild. Wer nicht genau sehen konnte, mußte sich die Ferngläser selber holen. Wem die Methode der psychologischen Analyse, die sich selbst bis zur Haarspalterei der Gemütsreflexe trieb, zu mühevoll war, mußte bei der „Berühmten Frau" von Schönthan-Kadelburg sein Nickerchen machen. Wem die Logik, mit der Ibsens Dichtung an ihr tragisches Ziel schritt, zu unbarmherzig erschien, mußte sich von Lubliner vorplaudern lassen, wie es ist, „wenn der Sommer kommt". Wem die „spannende Fabel" und der „erwärmende Humor" fehlte, mußte sich an L'Arronges „Verkannte" wenden.

Diese drei Tragödien nebst dem kaltgeherzten „Galeotto" des Spaniers Echegaray bildeten in dem Jahre, wo Ibsens harte Knochendramen und gespenstige Nervendichtungen alle Mann zum Schutz der bedrohten Kulturgüter aufriefen, bildeten im fünften Spieljahr des Deutschen Theaters dessen Hauptnovitäten und wurden mehr geehrt als Anzengrubers „G'wissenswurm", den man um die Juni-Wende herausgebracht hatte. Es sah überhaupt wieder arg aus in Berlin. Die Goldgrube unter den Theatern war das Haus Adolf Ernst geworden. Dieser krampfhafte Possenkomiker aus der Schule des urwüchsig drolligen und satirisch-parodistisch geistreichen Emil Thomas hatte 1882 damit angefangen, die Stoffe, die er seinen dürftigen Fabrikanten zur Bearbeitung überantwortete, wenn auch nicht aus dem Tagesleben zu greifen, so doch ans Tagesleben anzuknüpfen. Als Kaulbach die durstlöschende Muse der Schützenfeste

gemalt hatte und man in der Jägerstraße sein Bier vor schönen Hebeaugen trank, tat sofort auch in der Alten Jakobstraße „Schützenlisl“ einen Schuß ins Schwarze, und kaum war zwischen dem wiener Lokalpatriotismus und dem berliner unbefangenen Geschmack ein kleiner Federkrieg wegen einer schlechten Straußschen Operette entbrannt, als auch schon friedenstiftend der „Walzerkönig“ im Zentraltheater erschien. Aber selbst diesen losesten Zusammenhang mit dem Leben hatte die Gattung, in der der satirische Witz längst durch das schweißtriefende Wortspiel und die Kostümgruppe verdrängt worden war, 1887 bereits aufgegeben. Was jetzt den großbourgeoisen Theatermob begeisterte, war die Ausgeburt einer wildgewordenen Schneiderphantasie, war ein perverses Gemisch von Vaudeville, Operette, Schwank, Gesang-, Tanz- und Ausstattungsstück, von Flitter- und Feuerwerksposse, worin das ureingeborene frech-fröhliche Berlinertum einer Anna Bäckers verkommen mußte. Auch die Grimassentätigkeit, zu der den tüchtigen Thomas die Konkurrenz Adolf Ernsts zwang, bewies, wie eng mit dem Niedergang der Posse der Niedergang der schauspielerischen Komik verbunden war.

In solche und ähnliche Trübsal brachte die erste Hälfte des Jahres 88 nur einen Lichtblick, der wieder von Ibsen und wieder vom Residenztheater ausging. Wenn der neue Direktor Sigmund Lautenburg nicht das durch Ironie und entschlossenes Drauflosgehen bezeichnete kantige Talent von Rosa Bertens in Salonstücken pflegte, dann hegte er noch liebevoller als seine Vorgänger die Boulevardfarce. Deren Reiz lag in zweierlei: im schlüpfrigen Inhalt und in der rechnerischen Kunst, die jede Möglichkeit einer komischen Wirkung dieses Inhalts erschöpfte. Im März 88 nun wurden die ewigen Variationen auf der einen Saite des Erotischen für kurze Zeit durch die

Tragikomödie von der „Wildente“ unterbrochen, leider nicht durch ihre allzumenschliche Menschlichkeit, sondern durch das lächerliche Delobelletum, in das Lautenburg selbst seinen Hjalmar Ekdal herabzerrte. Dagegen vergalt ein anderer Schauspieler dem Dichter Gutes mit Gutem: Ibsen gab dem Spezialisten für die apoplektisch herumtapernden Greise der Boulevardfarcen, gab Hans Pagay Gelegenheit, als ein alter Ekdal, der wie aus einem unsichtbaren Märchenreich in die Sphäre des Dramas trat, zum Menschendarsteller hochzuwachsen, und Pagay führte dafür durch den echtesten Ibsenton, der Wortsinn, Situation und Symbolik zwanglos und zwingend zusammenfaßte, mitten hinein in die Ibsenwelt.

Wer aber ließ sich führen? Immer wieder lediglich jene paar „Würdigen“, wie sie Schiller meinte, als er an Goethe schrieb: „Dem Leser würde es freilich bequemer sein, wenn Sie selbst ihm die Momente, worauf es ankommt, blank und bar erzählten, daß er sie nur in Empfang zu nehmen brauchte. Haben Sie aber dafür gesorgt, daß er gewiß findet, wenn er mit gutem Willen und hellen Augen sucht, so ersparen Sie ihm ja das Suchen nicht. Das Resultat eines solchen Ganzen muß immer die eigene freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sein; es muß eine Art von Belohnung bleiben, die nur dem Würdigen zuteil wird, indem sie dem Unwürdigen sich entzieht.“ Dies hatte Schiller freilich auf den Roman gemünzt und hätte es für das Drama nie und nimmer gelten lassen. Nur daß die neue Dramatik nicht wie der größte Teil der alten durch äußere Handlung fortgetrieben, sondern von innen heraus bewegt wurde; nur daß die vertraulich flüsternde Seele sich anders äußerte als der Ruf im Streit. Jetzt hieß es, für jede winzige Schwankung, für Mittelfarben und Halbtinten, für eine leise Zuspitzung, eine skeptische Stimmsenkung, für einen Hauch, für den

Schatten eines Schattens, für alles dieses Gehör und Gesicht zu haben oder mindestens zu schärfen.

Volle fünfundzwanzig Jahre nach Hebbels Tode war das in Deutschland noch immer ein schöner Traum. Ibsens berliner Rivale Wildenbruch war lebendiger als je, so wenig auch in der atavistischen Kunst seiner markigen märkischen Faust von Leben die Rede sein konnte. Selbst an dramatischer Wirkung kam den Bekenntnissen und Geständnissen, den Entdeckungen und Erwägungen der „Frau vom Meere" kein blanker Schwertstreich und kein Massenauflauf gleich: allein Ibsen verschwand nach wenigen Abenden von denselben Brettern, die die „Quitzows" anderthalb Jahrzehnte lang erschüttern sollten. Ein Drama wie dieses hatte zwar einen Einschlag von realeren Elementen, im Grunde aber war es das alte geräuschvolle Chaos, das alte schwülstige Wortgerassel, das alte flackernde Pathos, die verschollene Tragik einer verschollenen Zeit. Diese Kunstübung mußte jetzt um so geiler in die Halme schießen, als sie von der Sonne einer allerhöchsten Gunst beschienen wurde. Nachdem in den letzten Regierungsjahren Wilhelms des Ersten Alles stagniert hatte, wandte sich das mannigfaltige Interesse seines Enkels auch dem Drama zu. Nach allerhöchstem Willen sollte sich mit dem Schulunterricht der Theatergenuß verbinden, sollte im deutschen Volke und in der deutschen Jugend Liebe und Begeisterung für die heldenhafte Vergangenheit des Vaterlandes geweckt und gesteigert werden. Wilhelm der Zweite richtete einen Appell an die Theaterdirektoren, neben der leichten zerstreuenden Unterhaltung das patriotische Schauspiel zu bevorzugen; er richtete an die deutschen Schriftsteller den Appell, sich besonders historischer Stoffe anzunehmen. Für solche Ideen des Kaisers traf es sich gut, daß er selbst über ein Theater verfügte und einen zeit-

genössischen Dramatiker seines Theaters würdig befand. Wildenbruch wurde für ein Jahrfünft der Haus- und Hauptautor der königlichen Bühne.

Diese Bühne war vor dem gänzlichen Entkräftungstode gerettet worden durch die unkönigliche Konkurrenz des Deutschen Theaters, die sich zum Teil recht königlich bewährte, und durch das Ableben Bothos von Hülsen im Jahre 86. Wenn sich auch unter dem Regierungsassessor a. D. Bolko von Hochberg das innerste Wesen der Leitung so wenig änderte wie die Initialen des Intendanten, so kam doch dadurch, daß sich an Stelle des militärisch geregelten Dienstverhältnisses wieder ein bureaukratisches Gebaren einnistete, einige Abwechslung in den Gang der Dinge. Ein amtlicher Erlaß befaßte sich mit der Kleiderordnung im Zuschauerraum. Ein grammatikalischer Essai regelte die Aussprache des Buchstaben G. Der Kunst selbst suchte Hochberg wie seine dilettierenden Vorgänger von außen beizukommen. Die meininger Vorstellung der „Jungfrau von Orleans" überzeugte ihn von der Notwendigkeit gewisser Reformen, die um so stärker war, als ungefähr um diese Zeit die Meininger ihre Fahrten einstellten. Aber wie man von der einen Vorstellung nichts abnahm, als daß man Agnes Sorel und ihre Frauen auch den historischen Zuckerhut tragen ließ, so verfuhr man im Ganzen. Nur die Nebensächlichkeiten und Fehler des Vorbilds eignete man sich an: das Verschleppen der Aufführungen durch unzeitigen Kostümwechsel, durch unnütz komplizierte Dekorationen, durch Überladung mit Requisitenkram. Ein Pomp riß ein, der mit dem Inhalt der Dichtung kaum noch etwas zu tun hatte.

Sobald der Berliner Schiller und Shakespeare nun gar in zwei Theatern reich ausgestattet sehen konnte, verlor das bloße Ausstattungsstück sein letztes bißchen Bedeutung,

und mit dieser Abart der Bühnenproduktion verschwand auch das Viktoriatheater aus dem Gesichtskreis der Theaterbesucher. Es entstand Raum für eine neue Bühne, der der breiteste Erfolg winkte, wenn sie die Fünfmarkstücke des Deutschen und des Hoftheaters als Dreimarkstücke verausgabte. Daß die Vorstellungen des Barnayschen „Berliner Theaters" billig waren, konnte ihnen im Interesse der Massen von kurzsichtigen Volksbeglückern als Verdienst angerechnet werden; daß sie schlecht waren, war bei den billigen Preisen selbstverständlich. Aber durch das gediegene Ensemble des Deutschen Theaters waren die Ansprüche an die schauspielerische Darstellung so erhöht worden, daß durch überwiegend minderwertige Kräfte selbst auf primitivere Schichten des Publikums kein sonderlicher Reiz auszuüben war. So entsprach es nur Barnays eigenen virtuosen Gelüsten, wenn er sein Theater zum hauptstädtischen Absteigequartier für weltberühmte Reisende machte, die jedermann sehen mußte. Wie er damit den künstlerischen Prinzipien seiner Mutterstätte, des Deutschen Theaters, entgegenarbeitete, so nahm er in der Regie nicht nur alles das auf, was an Meiningen vom Übel gewesen war, sondern sogar das, was Meiningen endgültig überwunden zu haben glaubte. Weil die weiten Räume des Berliner Theaters angeblich weithin ausgreifende Effekte heischten und haschten, erkannte er den Wert einer Dichtung mehr im Volkslärm und Kriegsgeschrei als in der Charakterentwicklung des Helden. Wenn Coriolan Rom den Rücken kehrte, dann wurde das im Munde des stolzen Patriziers doppelt gewichtige Wort: „Auch anderswo gibt's eine Welt!" verschlungen vom Getöse der Bürger, die mit erhobenem Zeigefinger grinsend herumtanzten, indem sie nach irgend einer Melodie sangen: „Des Volkes Feind ist fort! Des Volkes Feind ist fort!" Trotz solcher Annäherung an den Geschmack des Pöbels wurde die Existenz des Berliner

Theaters erst dadurch gesichert, daß Barnay das Wohlgefallen des Kaisers an seinen szenischen wie an seinen schauspielerischen und literarischen Darbietungen, die in „Kean“ und dem „Hüttenbesitzer“ gipfelten, aufs schlaueste auszunutzen verstand.

Kein augustisch Alter blühte, keines Medicäers Güte hingegen lächelte dem „Lessing-Theater“, das ganz auf eigene Hand sich zu einem Hort dichterischer oder darstellerischer Unnatur entwickelte. Nicht dichterischer und darstellerischer Unnatur. Als Oscar Blumenthal dem Theater der Unsterblichen ein „Theater der Lebenden“ in die Nähe stellte, fand er sich Schauspieler, denen das, was er Leben und andere den „Fall Clémenceau“ nannten, keine Schwierigkeiten bot, die aber erlahmten an dem, was die Anwartschaft auf Unsterblichkeit hatte. Anzengrubers sonnige Mädchengestalten entstellte Jenny Groß durch die schalsten Mätzchen der wiener Operette, und die österreichische wie die norwegische Männerwelt versorgte Adolf Klein, dem klare Intelligenz und Beherrschung des Handwerks zur Wiedergabe kalter Verstandesmenschen dienstbar waren, und der für den Meineidbauer der Bodenständigkeit, für Eilert Lövborg der Problematik des Wesens ermangelte. Daß Blumenthal sich Ibsen und Anzengruber als Kritiker und Epigrammatiker in den Weg gestellt hatte, hatte die beiden schlimmstenfalls aufgehalten; daß er sie jetzt aufführte und so aufführte, das tötete.

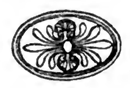
In dem freien Spiel der Kräfte, von dem das berliner Bühnenleben seit dem Herbst 1888 bewegt wurde, hatte das Deutsche Theater dringende Veranlassung, weiter nach oben zu streben und durch schaffende Kraft für sich einzunehmen. Es war nicht leicht. Wodurch die gesteigerte Konkurrenz schädlich wirkte, das war die unvermeidliche Zersplitterung der Darsteller, die ihr selbstsüchtiger,

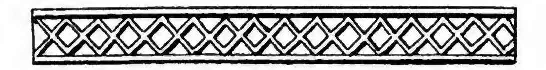
ewig unbefriedigter Sinn von einem Theater ins andere zog und trieb. Eine rechte Ruhe und Stetigkeit im Zusammenspiel konnte dabei nicht mehr aufkommen. Für den einen frisch-forschen und jovialen Hermann Nissen büßte das Ensemble seine Niemann, seinen Friedmann und sogar seinen Förster ein, von dem L'Arronge im Laufe der Jahre freilich genug gelernt hatte, um ihn entbehren zu können. Beängstigender war es, daß Barnay seine Fänge nach Kainz und der Sorma auszustrecken begann. Wie schwer ihr Verlust das Deutsche Theater treffen mußte, ließen sie ahnen, als sie im sechsten Spieljahre den ganzen Grillparzer-Geist und Gehalt der „Jüdin von Toledo“ und der Komödie „Weh dem, der lügt“ bis ins feinste Geäder bloßlegten und, was wichtiger war, verkörperten. Aber der ungemeine Erfolg der Tragödie war nicht bloß darin begründet, daß Kainz als König Alfons dank seinem verwandschaftlichen Gefühl für den Pulsschlag wie für den wahren Ausdruck österreichisch passiver Tragik den höchsten Punkt seiner Kunstbetätigung erreicht hatte, sondern dieser Erfolg hing wohl auch zusammen mit der Zeitströmung, sich allmählich doch intimerer psychologischer Zergliederung hinzugeben. Das hätte L'Arronge bestärken können, in der literarischen Initiative den wahren Dichtern der Erde, der Heimat, der Zeit gegenüber freieren Mut zu schöpfen. Doch wozu ihn der Wettbewerb mit den jüngeren Rivalen allenfalls vermochte, das war die Aufnahme des „Pfarrers von Kirchfeld“ und der „Stützen der Gesellschaft“, zweier Dramen, deren Lebenswert im Jahre 88/89 bereits durch ihre historische Bedeutung übertroffen wurde, und die das Vordringen ihrer Schöpfer und das Verständnis für deren eigentliche Kunstziele eher hemmten als förderten. Der Dichter des „Compagnons“ und des „Doktor Klaus“ stand im Innern seines Herzens weitab von den dramatischen Bewegungen der Gegenwart. Der Fabulant galt

ihm noch immer mehr als der Realist. Seine Novitäten stammten in diesem Spieljahr von Carl Schönfeld, von Herzl und Wittmann, von Albin Rheinisch und von Paul Lindau. Und sein verantwortlicher Dramaturg war dieser selbe Lindau. L'Arronge hatte das Repertoire der Hofbühne ergänzt und unvergleichlich besser dargestellt. Er hatte an dreißig klassische Dramen durchaus erneuert und der deutschen Bühne eine Anzahl prangender Naturkräfte künstlerisch erzogen. Er hatte Lust zu weiteren Unternehmungen gemacht. Mehr zu leisten ging über sein Vermögen.

Es mußte mehr geleistet werden. Was der dramatische Realismus der Zeit noch stärker im Ausland als in Deutschland anstrebte, gab dem spezifischen Geiste der Zeit seinen Ausdruck; es erfüllte das alte Gebot: spectaculum sit vitae humanae speculum. Demgegenüber bedeuteten die Bretter der berliner Theater weder die Welt noch das menschliche Leben, sondern den Schlendrian und die Schablone. Den Geschäftsgrundsätzen der Direktionen, den Sittlichkeitsforderungen der Polizei etwas abzumarkten, war keine Hoffnung. Nur eine freie, der Rücksicht auf Gelderwerb ledige, von der Zensur bestimmungsgemäß unbehelligte Bühne konnte der stockenden Entwicklung des deutschen Dramas und des deutschen Theaters neue Impulse zuführen.

Aus dieser Notwendigkeit heraus entstand die Freie Bühne.





IV.

Freie Bühne

„Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig.“

In Paris bestand bereits seit dem März 87 das Théâtre libre des André Antoine, der in einem théâtricule von Dilettanten unangenehm schulwidrige Dramen spielen ließ. Diese Dramen waren mit einer höchst unorthographischen Echtheit von der Kehrseite des Lebens abgeschrieben. Sie verschmähten die Wirkung auf das Publikum, also auch alle Mittel, die diese Wirkung bisher hervorgebracht hatten: die art des préparations, die intrigue, den coup de théâtre. Solchem Drang nach Annäherung au eine wahrere Wahrheit folgte die Darstellung: amateurs, die nie in ein corset d'école gezwängt worden waren, kannten keine Mätzchen, kannten kein „poser devant la salle et faire tableau continuellement.“ Neben die Theater der Routine war ein Theater der Reform getreten, das nicht nach den Bedürfnissen der Kasse fragte, sondern dem Willen eines Künstlers gehorchte.

Davon gab uns die erste Kunde Maximilian Harden, der damals noch Kunstfragen dort zu sehen geneigt war, wo er später, mit unvergleichlich weiterem Horizont, oft „nichts als Spiegelungen des sozialen Besitzstandes und der wirtschaftlichen Instinkte“ erblickte; der damals vom Theater

etwas hoffte und viel hoffte und für seine Hoffnungen gläubig streiten konnte, weil er vor der Unverbesserlichkeit des Publikums — dessen Betrachtung er als einen ästhetischen Hauptfaktor in die deutsche Kritik einführte — noch nicht resigniert hatte. Harden forderte eine berliner Freie Bühne, und interessierte für seine Idee den Theaterreferenten Theodor Wolff, der das Berliner Tageblatt zur Verfügung hatte. So schwer es beiden fiel, für ihre Pläne einflußreichere Männer zu gewinnen, so leicht fiel es Brahm und Schlenther, nachdem sie einmal gewonnen waren, an Stelle der beiden jugendlichen Anreger die Führung zu übernehmen. Als dem ersten Präsidenten einer Art von Zehnmänner-Vorstand wurden Otto Brahm monarchische Befugnisse zugestanden: völlig selbständig durfte er über die Wahl der Dramen, über ihre Darstellung und Inszenierung entscheiden; nicht einmal ein künftiger Wechsel in der Leitung, ein jährlicher Turnus etwa war vorgesehen. Das war für die Freie Bühne ein Glück und eine Gefahr. Sie hätte keinen kaltblütigeren, zuverlässigeren, zielbewußteren Leiter finden können, aber auch keinen nüchterneren, verstandesmäßigeren, einseitigeren. Freilich, nach außen hin klang es, aus den Spalten des Brahmschen Kampfblattes Freie Bühne, zunächst voll und reich genug: „Wir binden uns an keine ästhetische Theorie und schwören auf kein Programm, sondern heißen Alles willkommen, was frei und groß und lebend ist; nur das Werk der erstarrten Form bleibe uns fern, das Produkt der Berechnung und Konvention." Noch verheißungsschwerer ging es weiter: „Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Wegs mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlaufe der Wanderschaft an einem Punkte, den wir heut' noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschende neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun." Daß Brahm

an allen Biegungen der Straße vorbeischleichen würde, wußten damals nur die, die sein persönliches literarisches Glaubensbekenntnis und ihn als den pietätvollen Schüler seines Lehrers kannten. Dieses verhängnisvoll enge Glaubensbekenntnis war in dem Wort Wilhelm Scherers beschlossen: „Alle Poesie ist Stümperei, welche nicht das umgebende, augenfällige, greifbare, fühlbare Leben zu gestalten weiß."

Eine Fülle neuen Lebens lag jetzt für die Poesie bereit, eine Fülle neuer Stoffe, neuer Konflikte, neuer Figuren. Die satte Behaglichkeit des deutschen Kaiserreiches war gründlich aufgestört, war umgeschüttelt und durchgerüttelt worden; der politische Zersetzungsprozeß des deutschen Bürgertums hatte begonnen. Alle Welt beschäftigte sich mit den Rechten und Pflichten des Menschen, mit der sozialen Frage und ihrer Lösung. Der Redekampf der Parteien und Volksversammlungen, der wirtschaftliche Krieg der Strike und Boykotte, die Erregungen des Sozialistengesetzes, die sozialen Vorlagen der Regierung, alles das hatte den vierten Stand in den Vordergrund des Interesses gerückt. Die Erkenntnis sozialer Lebensbedingungen steigerte das Erbarmen mit der Kreatur. Das Studium des Proletariats, seiner physischen, geistigen und moralischen Not, wurde Ziel und Inhalt der dichterischen Bestrebungen. Die Naturwissenschaft lieh die Methode, nach der das Werk der Kunst gestaltet wurde.

Die Weltanschauung der Zeit war naturwissenschaftlich. Wem es versagt war, das Wesen der Welt anders als rationalistisch zu begreifen, der mußte sich an die pure Wirklichkeit halten und so getreu wie möglich das abkonterfeien, was sich von ihr fassen ließ: die Beschaffenheit und Bedingtheit des Menschenlebens durch das Natur- und Kulturmilieu. Dem Diesseitswahn der Zeit entsprach

6*

der esprit de recherche et de l'observation, der die Kunst der Zeit zu beherrschen begann. Nach Zolas Vorgang gaben auch deutsche Künstler ein unerbittlich vollständiges Protokoll erlebter, geschauter und gehörter Wirklichkeit auf Grund der Lebenseindrücke, die sie in den Volkstiefen empfangen hatten. Eine solche Nachahmung der äußeren Erscheinungswelt war eine Tätigkeit des ausgebildeten Intellekts, die selbst wieder an den Intellekt appellierte und darum nirgends auf soviel Entgegenkommen rechnen konnte wie in Berlin. Berlin war von den Künsten immer wenig beachtet worden. Wenn es jetzt zuerst in Deutschland und gegen das übrige Deutschland dem Naturalismus in der Literatur zum Siege verhalf, so geschah das nur, weil sich einmal das augenblickliche Bedürfnis der Zeit mit dem ewigen Bedürfnis der Stadt getroffen hatte: der pedantische Naturalismus, der alle Kraft und Wirkung aus dem kritischen Verstande zog und unlogischen Regungen von Gefühl und Phantasie sich gern entwand, lag im Zug ihrer Überlieferung, die von Nicolai her unverändert die gleiche geblieben war. Daß in dieser Stadt zur rechten Zeit die rechte Aufgabe die rechten Männer fand, war ein seltener Glücksfall. In derselben Weise, wie die zeitgenössische Literatur aller Gattungen Anschauungsmaterial zu den Sätzen der zeitgenössischen Wissenschaft beibrachte, lieferte im Berlin des Jahres 89 der junge Gerhart Hauptmann unabsichtlich die dramatischen Beweise für Otto Brahms kritische Lehrmeinungen.

Nachdem man, unbekümmert um Kanzelwarnung, Polizeiverbot und Redaktionsweisheit, die Freie Bühne durch eine unaufregende „Gespenster"-Vorstellung geweiht hatte, beschwor man am zwanzigsten Oktober die erbittertsten Kämpfe herauf durch die Darstellung von Hauptmanns Drama „Vor Sonnenaufgang". Die Gegner sahen hinter „diesem Monstrum" das theatralische Nichts grauen. Die

Freunde nahmen den Titel sinnbildlich und vertrauten fest, vor dem Sonnenaufgang einer neuen Kunst zu stehen. Die immerdar und voll und ganz Unentwegten posaunten das Drama selbst schon als die Erfüllung der neuen Kunst aus und gaben nicht zu, daß keineswegs alles Neue an ihm Kunst und nicht alle Kunst an ihm neu war.

Dieser Erstling strotzte von Talent und Möglichkeiten. Hier redete der nämliche Geist seine dichterische Sprache, der die soziale Bewegung durchdrang: der Geist der Unzufriedenheit. Den inneren persönlichen Bedingungen der handelnden Menschen fehlte so wenig wie bei den Skandinaven das Korrelat der äußeren sozialen Bedingungen. Ein von Tolstoi entschleierter Blick war den schrecklichen Seiten des Lebens zugekehrt. Um ihre Grauenhaftigkeit einzuprägen, war, nach der Art Zolas, kein Zug heftig, dick und deutlich genug. Die Illusion des alltäglichen Lebens wurde gefördert durch die vollkommene Phonographie der mündlichen Sprache mit ihren abgebrochenen Sätzen, ihren Gedankenstrichen und ihren unartikulierten Wortanhängseln. Dafür waren Hauptmann die Dichter Arno Holz und Johannes Schlaf maßgebend gewesen.

Kunstbewegungen gehen verschwenderisch mit dem Menschenmaterial um. Für jede Nuance einer progressiven Bewegung wird mindestens ein Talent aufgeboten. Holzens Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Dramas beruht letzten Endes in nichts als darin, daß er durch konsequente Dialogstudien die deutsche Bühnensprache hat auffrischen helfen. Denn was er sonst um 1889 mit dem Drama vorhatte, erwies sich schnell genug als ein Irrtum. Die Kunst sollte sich der Natur nicht nur nähern, sondern ihr gleichen. Damit wurde der Grenzrain überschritten, den noch alle wahren Dramatiker haben respektieren müssen, eben weil sie Künstler waren. Holz begriff nicht Hebbels zorniges Mahnwort: „Wahr-

heit in Kunst und Poesie! Gewiß. Aber hoffentlich zum weinenden Auge doch nicht auch die fließende Nase? Dennoch hat noch keiner Tränen vergossen, ohne den Schnupfen zu bekommen." Von diesem Anhang von gleichgültigen Begleiterscheinungen, von diesem Zubehör des momentanen Scheins schenkte die „Familie Selicke" nichts. So hieß das Undrama von Holz und Schlaf, das die Freie Bühne spielte, nachdem sie den wirklichen und scheinbaren Naturalisten Goncourt, Björnson und Tolstoi und mit der Aufführung des „Vierten Gebots" dem Kulturkämpfer Anzengruber gehuldigt hatte. Kein größerer Gegensatz zu dieser belebten, spannenden, ergreifenden Tragödie, die sämtlichen theoretischen Vorschriften ins Gesicht schlug und zu zersplittern drohte, aber von der machtvollen Persönlichkeit, der mutigen, satirisch idealen Gesinnung ihres Schöpfers zusammengehalten wurde — kein größerer Gegensatz dazu als der innerlich tote, bleiern langweilige Lebensabklatsch der „Familie Selicke", in der höchste Treue gegen die Wirklichkeit zur höchsten Untreue an der Kunst wurde. Wie wenn man auf einem lebensgroßen Menschenbild die Hand mit mikroskopischer Genauigkeit und demgemäß in einem abscheulichen Mißverhältnis zum übrigen Körper dargestellt sähe, ähnlich wirkte die dramatische Technik dieses Zustandsbildes, in dem so viel Raum und Kraft darauf verwandt war, die Verhältnisse auseinanderzulegen und zu beleuchten, daß für einen dramatischen Impuls nichts übrig blieb. Die Verhältnisse selbst aber waren zu kleinlich, um zu interessieren, und waren überdies mit einer erkünstelten Anteillosigkeit und Absichtslosigkeit reproduziert, die erst recht absichtlich anmutete.

Um diese angebliche Objektivität hatte auch Hauptmann, hypnotisiert vom Fanatismus der Holz und Schlaf, sich eifervoll gemüht. Er hatte seinem schlesischen Potatoren-

dorf gegenüber die Positur des naturwissenschaftlichen Beobachters eingenommen und war in der Wiedergabe und Individualisierung der massenhaften Einzelzüge sehr exakt vorgegangen. Nicht ein Werden war Inhalt seines Werkes, sondern ein Sein. Es fehlte die Entwicklung und damit der dramatische Nerv. „Vor Sonnenaufgang" schien mehr einen bestimmten Zustand unserer Zeit festhalten und dadurch unsere Kenntnis dieser Zeit bereichern als ein dichterisches Erlebnis mitfühlen lassen zu sollen. Aber je weiter das Drama seiner Auflösung entgegenschritt, desto weniger war die Subjektivität von Hauptmanns Lyrik durch graue Theorien niederzuhalten. In der Liebesszene brach sie aus, und hier schlug das Kulturdokument in reine Dichtung um. Diese Szene ging vielleicht schon über die Brahmsche Dogmatik hinaus. Aber in ihr wurzelten die Hoffnungen, die Hauptmann den Besseren erweckte. Wenn der Wust von Angelerntheiten, Überflüssigkeiten, Brutalitäten abfiel, mußte immer noch die seelische Intensität bleiben, die diese eine Szene geschaffen hatte. Davon wurde auch das technisch schon ungleich ausgefeiltere „Friedensfest" innerlich bewegt, dessen Gestalten freilich wieder durch Milieu und Vererbung zu sehr festgekettet waren, um einer kräftig zugreifenden dramatischen Handlung fähig zu sein.

Mit Hauptmanns zweitem Drama schloß das erste Kriegsjahr der Freien Bühne, ohne daß der Titel als ein Omen zu betrachten war. So hitzig und andauernd hatte man nie zuvor in Berlin um Kunst gestritten. Fragen des Geschmacks wurden endlich wieder einmal entschieden und gewissenhaft erörtert. Noch mehr als durch eigene Leistungen diente der Naturalismus der Wahrheit dadurch, daß er die Lüge bekämpfte in jeglicher Gestalt. Frei schaffende Dichter machten vor allem den gierig raffenden Spekulanten das Leben sauer. Nicht mehr sollten witz-

gequälte Puppen und Pappen, sollten Kulissen und Komparsen Gesetze diktieren, die in keines Menschen Brust geschrieben standen. Auch früher hatten Dramatiker Stoffe aus dem Leben gewählt; aber wenn ihnen im Laufe der Arbeit Schwierigkeiten gekommen waren, den Stoff lebenswahr zu gestalten, so hatten sie eher das Leben umgestaltet als ihren Stoff. Jetzt sollten die Stoffe aus dem Leben, die Leiden und Zweifel, die Kämpfe und Krämpfe der Zeit auch mit realistischen Kunstmitteln bezwungen werden: ohne Arrangements, ohne bretterne Effekte, ohne alle Machenschaften, mit feinerer Beseelung, mit schlichterer Sachlichkeit, mit sensitiveren Elementen.

Die Neubelebung deutscher Dramenkunst mußte sich auf die deutsche Schauspielkunst in dem Maße ausdehnen, wie beide Künste aufeinander angewiesen sind. Die Dramenkunst, wofern sie nicht ein Buchdasein führen will, hängt ab von dem Entwicklungsgrade der Schauspielkunst; die Schauspielkunst, wofern ihr nicht die Schaustellung äußerer Mittel und seelenleerer Kniffe genügt, hängt ab von der zunehmenden Verinnerlichung der Dramenkunst. Durch die neue Lehre wurden die Schauspieler angehalten, ihre Rollen ernster zu betrachten und nach der größten Einfachheit des Ausdrucks zu streben. Dieses Streben vom steifleinenen Behaben und der gespreizten Pathetik fort zur Bescheidenheit der Natur, zur überzeugenden Sprache eines menschlichen Gefühls war freilich nicht ganz so neu, wie um 1889 herum behauptet wurde. Immer wenn ein Stil eine Zeit gedauert, seine Herkunft aus dem Einzelnen vergessen und sich ans Allgemeine verloren hatte, immer wenn eine ursprüngliche Empfindung erstarrt war, hatte die Schauspielkunst aus dem Leben eine jüngere unberührte Schönheit geschöpft und war zu mitteilsamerer Intimität fortgeschritten. Der Adrienne Lecouvreur hatte Voltaire nachgerühmt, sie habe „presque inventé l'art de

parler au cœur et de mettre du sentiment et de la vérité où l'on ne mettait auparavant que de la pompe et de la déclamation". In Deutschland hatte die Schrödersche Schule im Anfang nichts bedeutet als eine heil- und naturkräftige Reaktion gegen die Neuber-Schönemannsche Manier mit den „Zittertönen" der Madame Hensel. Talma hatte, nach dem Urteil eines Zeitgenossen, die Deklamation völlig abgeschafft: „il sut parler la tragédie". In Berlin hatte gegen die weimarische „kalte Manier", die mit der Crelinger-Stich herrschend wurde, Ludwig Devrient seine große Natur eingesetzt. Über Tommaso Salvini und seine Truppe hatte Zola geschrieben: „Ce que j'ai beaucoup remarqué, c'est la façon convaincue dont jouent ces comédiens italiens. Pas une fois ils ne regardent le public. La salle ne semble pas exister pour eux. Quand ils écoutent, ils ont les yeux fixés sur le personnage qui parle; et quand ils parlent, ils s'adressent bien réellement au personnage qui écoute. Ils tournent le dos à l'orchestre, entrent, disent ce qu'ils ont à dire et s'en vont naturellement, sans le moindre effort pour retenir les yeux sur leurs personnes." Auch für die Vorstellungen der Freien Bühne brachten die Schauspieler, ob ersten oder dritten Ranges, einen lebenweckenden Sachenthusiasmus mit. In ihnen entzückten selbst Mitglieder der schlimmsten Possentheater, auf denen der Naturalismus freilich schon heimisch gewesen war, bevor er Anspruch auf Salonfähigkeit machte. Die mundartlichen Studien des jungen Dramas nahmen von Provinzschauspielern das Odium dieser Bezeichnung: auch dem geringsten von ihnen lag irgend eine heimatliche Rolle bequem. Ein einheitlicher Natürlichkeitsstil aber konnte sich vorläufig nicht ausbilden, weil die berliner Theaterdirektoren einesteils der Sturm einflußreicher Mächte gegen die Freie Bühne veranlaßte, ihren Künstlern die Mit-

wirkung zu verbieten oder zu erschweren und sie andresteils das erwachende Interesse des Publikums zwang, moderneren Bestrebungen in Repertoire und Darstellung selber „Rechnung zu tragen".

Das Publikum ist konservativ und stutzt vor neuen Erscheinungen. Aber es giert auch stets nach frischen Impressionen und will gleichzeitig auf der Höhe literarischer Bildung bleiben. Wem es gelingt, die gewohnten Bedürfnisse der Menge zugleich mit ihrer Modesucht und ihrem Trieb nach Abwechslung zu befriedigen, der hat den Verdienst zahlloser Theateraufführungen und behält das Verdienst, dem Durchdringen einer jungen Kunstbewegung Vorschub geleistet zu haben. Hermann Sudermann verbeugte sich tief vor neuer Kunst, ohne mit der alten zu brechen; er genügte neueren Wünschen, ohne gleich allen älteren Geschmack zu verletzen. So ward im Lessing-Theater, in dessen Räumen „Vor Sonnenaufgang" Entsetzen erregt hatte, fünf Wochen später der „Ehre" ungemischter Beifall zuteil. Das war ganz das Stück, das die Situation brauchte. Das Theater war durch einseitiges Betonen der Bühnenwirkung schablonenhaft geworden. Dagegen trat eine Reaktion auf, die segensreich war, weil sie, unbekümmert um Bühnenfähigkeit, nur Leben und Natur suchte. Auf zuviel Theater folgte nun naturgemäß zuwenig Theater. Erst Sudermann hielt den Mittelweg inne, auf den ihm nicht etwa die Neutöner nachkommen durften, aber auf dem sich dem Publikum verlockende Ausblicke ins Land dieser Neutöner öffneten. Die Kleinmalerei des Hinterhauses war keck und sauber und echt, die Charakteristik seines verkümmerten Lumpenproletariats durchaus wirklichkeitsgetreu. Auf diesem Niveau stand noch als typische Erscheinung der neudeutschen Gesellschaft der patente Reserveleutnant Lothar Brandt. Der Rest

war dankbares vieux jeu: die lauten Explosionen, die grellen Kontraste, die halbe Wahrheit, die der unwahrscheinlich geistreiche Schneidigkeitsbekämpfer Trast dem deutschen Bürgertum über den mittelalterlichen Ehrbegriff predigte, und die um so freudiger hingenommen wurde, als sie zu erlösenden Schlagwörtern gemünzt aus gräflichem Munde kam. Deutsche Gestaltungsfähigkeit hatte sich mit der kleinlichen Virtuosität der Franzosen zusammengetan. Alles hing für Sudermanns Zukunft davon ab, welche von den beiden Seelen in seiner Brust das Übergewicht gewinnen würde. Wo er das Volk geschildert hatte, war er siegreich gewesen; wo er die Gesellschaft geschildert hatte, war er gescheitert. Er blieb bei der Gesellschaft. In „Sodoms Ende" verschwand das Genrebild der Familie Janikow, das überdies nur eine ins kleinbürgerlich Anständige transponierte Wiederholung der Familie Heinicke vorstellte, neben dem Sittenbild des Tiergartenviertels, auf dem die Vermischung von rohen Stoffreizen mit claurenhafter Süßlichkeit alle empfindlicheren Augen schmerzte. Schon jetzt kam man dahinter, daß ein solcher Eklektizismus das Urteil lediglich trüben und verwirren konnte; daß er mehr angetan war, die Entwicklung zu durchkreuzen als zu fördern; daß hier wieder nur ein mit Theaterblut begabter Vertreter der ewigen Halbkunst des Scheins, der Phrase und der Pose groß und angesehen wurde.

Während es Sudermann von Tischlern und Meiereiinspektoren zu Generälen und Bühnensternen fortriß, wurde dem Theater eine andere und wertvollere Verbindung mit dem Volke gesucht. Es wurde ein wichtiger Teil des Programms verwirklicht, das die jüngstdeutsche Bewegung aufgestellt hatte: nicht nur die Kunst aus dem Volke herauszuholen, sondern die Kunst auch dem Volke zurück-

zugeben. Diesen Bemühungen von volksfreundlichen Künstlern und Literaten kamen die aufstrebenden Bevölkerungsschichten mit ihrem Durst nach Bildung und Kunstgenuß entgegen. Beide Strömungen vereinigten sich zur Gründung der Freien Volksbühne, die im Oktober 90 ihre Vorstellungen begann. Hatte die Freie Bühne durch die rücksichtslose Aufführung gewagter dramatischer Versuche eine künstlerische Reform des deutschen Dramas angebahnt, so wollte die Freie Volksbühne einen Beitrag zur sozialen Reform dadurch bieten, daß sie die dramatische Weltliteratur den weitesten Volkskreisen für die billigsten Eintrittspreise zugänglich machte. Da mußte von vornherein die Frage entstehen, welche Dramen diesen Volkskreisen taugten, eine Frage, die durch die Praxis schnell genug beantwortet wurde, ohne daß die maßgebenden Persönlichkeiten auf diese Antwort achteten. In die unklaren Kämpfe um eine neue poetische Technik ließen sich die Arbeiter nicht hineinreißen, soviel Berührungspunkte auch zwischen dem politischen Radikalismus und dem theoretischen Naturalismus bestehen mochten. Selbst der wehe, pessimistische Grundakkord der sozialistischen Anklageliteratur blieb ihnen fremd, die auf der Bühne ein bunteres Abbild des Lebens sehen wollten. Ihre einmütigste Zustimmung erbrauste, als ihr gläubiger Optimismus die schwungvoll lodernde Beredsamkeit von „Kabale und Liebe“ vernahm. Für die oberen Zehntausend fing Schiller an historisch zu werden, dem Bürgertum mußte er durch glanzvolle Dekorationen nahegebracht werden, für die breite Masse war er noch kaum geboren. Es wäre eine schöne Aufgabe der Freien Volksbühne gewesen, das Gold der Schillerschen Dramatik in die Masse zu bringen. Statt dessen lenkte das Unternehmen ganz ins sozialdemokratische Parteifahrwasser, und es kam zu einer Krisis. Ob der Verein eine von Künstlern und Literaten geleitete Erziehungs-

anstalt sein solle, oder ob er wie jeder Arbeiterverein auf durchaus demokratischer Grundlage organisiert sein müsse, das war der Streitpunkt. Eine Einigung war sowenig zu erzielen, daß der Begründer Bruno Wille mit fast sämtlichen Schriftstellern und einer Minderheit von Arbeitern ausschied und die Neue Freie Volksbühne gründete, die bei dem Mangel einer demokratischen Organisation und bei der Gegnerschaft der offiziellen sozialdemokratischen Partei unter den Arbeitern nie so tiefe Wurzeln schlagen konnte wie die üppig aufblühende Freie Volksbühne. Im Spielplan unterschieden sich die beiden Unternehmungen für die Folge dadurch voneinander, daß die Freie Volksbühne mit ihren reicheren Mitteln sich häufiger mit Jubel aufgenommene Aufführungen klassischer Werke leistete. Der Eindruck aller übrigen Dramen war in beiden Vereinen, die den ganzen Anzengruber auf ihre verschiedenen Bühnen brachten, fast immer der gleiche. Die Genossen suchten sich aus den sozialreformatorischen Dramen die sogenannten schönen Stellen heraus, in denen ihre Tendenz am deutlichsten und am unkünstlerischsten zu Worte kam, und für den großen Rest galt die Losung: lieber amüsant und inkonsequent als konsequent und langweilig.

Daß die Geschäftstheater keine andere Losung kannten, war ja selbstverständlich. Auf ihren Bühnen probierte jetzt ein jeder, was er mochte. Alle Töne klangen durcheinander. Berlin hatte sich zur ersten Theaterstadt Deutschlands, zum eigentlichen Theatermarkt, zur einzigen großen Börse der Theaterwelt entwickelt. Das war eine der mittelbaren Folgen der Einigung Deutschlands. Der Theatererfolg im Reichszentrum Berlin war eine regelrechte Geldspekulation geworden. Im Theater saßen bei den Premieren eine Fülle von Interessenten und machten das forcierte Wett- und Wagespiel, das schon vom oppositionsfrohen berliner Publikum um Sieg

oder Niederlage einer Novität aufgeführt wurde, noch hitziger. Manchem der aufstrebenden Dramatiker war es zu gönnen, daß durch die starke Nachfrage der materielle Wert ihrer Arbeit stieg: auf der anderen Seite barg die Verführung durch die hohen Einnahmen auch Gefahren für den Charakter des Autors. Bei den Schauspielern erstreckten sich diese Gefahren nur auf das Talent: die von Barnay mißleitete Nora der Sorma zeigte, weit deutlicher als ihre Schreiheldinnen in Richard Vossens Kolportagedramen, wieviel sie der Führung des leichtfertig verlassenen Deutschen Theaters zu danken gehabt hatte. Für eine wohltätige Konkurrenz waren der Theater bereits zu viele. Wo eines Platz greift, muß das andere weichen. Diesmal traf es eine alte Lieblingsstätte der Berliner. Das Wallner-Theater war im Jahre 86 in einem höchst verwahrlosten Zustande von Lebrun auf Hasemann übergegangen. Dem gelang es, von neuem ein musterhaftes Zusammenspiel von natürlicher, ungezwungener Fröhlichkeit zu erzielen. Aber er fand kein Repertoire für seine Bühne. Teils suchte er die Überlieferungen des Hauses zu ehren und führte berliner Possen auf, die entweder neu und nichts wert oder gut und ausgenutzt waren und in keinem Falle gegen Adolf Ernstens Trikotkünste aufkommen konnten; teils fügte er sich jüngeren Neigungen des Publikums und führte pariser Burlesken auf, ohne dem benachbarten Residenz-Theater seinen weiten Vorsprung auf diesem Felde abgewinnen zu können. Für beide Abarten der Komik erwiesen sich Hasemanns Schauspieler als außerordentlich geeignet. Paßten Alexander und Gimnig mehr für Paris, Meißner, Guthery und Theodor Müller mehr für Berlin, so stellte doch auch jeder auf dem entlegeneren Gebiet seinen Mann, und die lokalechteste Possensoubrette, die Berlin je gehabt, Anna Schramm, erlebte, bevor sie hoftheaterfähig wurde, einen Nachsommer ihrer Kunst als Urfranzösin, als

Madame Bonivard. Hasemann ließ nichts unversucht, um auf unbegangene und bessere Wege zu kommen. Er trat an Hauptmann und Sudermann mit dem Vorschlag heran, für ihn und seine berlinisch waschechten Schauspieler humoristisch-satirische Spiegelbilder des Volkslebens zu schaffen. Aber er wurde nicht gehört, und im Frühjahr 91 gab er den Kampf auf. Erst nach seinem Abgange kam solch ein künstlerisches Lebensbild auf die Bühne des schnell und ruhmlos dahinsiechenden Wallner-Theaters, als Ernst von Wolzogen seinen Versuch einer Tragikomödie aufführen ließ. Für die laufende pessimistische Literaturperiode war ihr Mangel an Humor charakteristisch und der Humorist Wolzogen immerhin eine Hoffnung. In seinem „Lumpengesindel" sollten sich wie im Leben das Komische und das Tragische innerlich verwachsen, darin sollte es tragische Folgen einer komischen Ursache, komische Äußerungen eines tragischen Inhalts geben. Hätte die Ausgestaltung auf der Höhe dieser Intentionen gestanden, wäre dem Dichter Wolzogen der Künstler gewachsen gewesen, die deutsche Literatur wäre um eine wahre Komödie bereichert worden. Doch selbst in seiner Unform bedeutete das erfolgarme „Lumpengesindel" einen vielversprechenden Fortschritt gegen die erfolgreichen „Kinder der Exzellenz", worin zwar auch der Humor nicht aus den Zimmermöbeln, sondern aus den Zimmerbewohnern geholt war, worin aber ein tüchtiges Stück Schwankkonventionalismus nur durch die muntere Gutgelauntheit des Autors Schmack erhalten hatte.

Wolzogens erstes Lustspiel war vom Deutschen Theater ausgegangen, wo man im Spieljahre 90/91, durch die harte Notwendigkeit gedrängt, eine regere, ausschließlich neueren Werken zugewandte Tätigkeit entfaltete, nachdem man noch Anno Freie Bühne Ibsens „Nordische Heerfahrt"

durch „Krieg im Frieden“, das „Glas Wasser“, „Mein Leopold“ und einen Rosenschen Quark eingerahmt hatte. Auch dadurch unterschied sich das achte Spieljahr von den früheren sehr wesentlich, daß die schauspielerischen Erfolge gleichfalls im modernen Drama lagen. Else Lehmann, deren naive Herzenshuld und volkstümliche Stärke die Freie Bühne offenbart hatte, gab als Haubenlerche den realistischen Ton an in dem Schauspiel, mit dem Wildenbruch beweisen wollte, wie leicht neue Kunst sei, und mit dem er nur bewies, daß ihn auch bei der Prägung bürgerlicher Stoffe keine Last der Reflexion bedrückte, daß ihm auch hier seine bretternen Vorstellungen erlaubten, mit der Lebenswahrheit, ja mit der Lebensmöglichkeit umzuspringen, wie mit dem gleichgültigsten Ding von der Welt. Die wiedergewonnene Hedwig Niemann konnte mit ihrem ganzen Gefühlsüberschwang Anzengrubers „Hand und Herz“ zu keinem ähnlichen Erfolge führen, weil hier kein modisch schillerndes Gaukelbild des Daseins, sondern ohne die leiseste Empfindungsseligkeit ein Drama von innerer Notwendigkeit sich abrollte. Auch Hauptmanns „Einsame Menschen“ erlebten nicht viel mehr als drei Aufführungen. Ein Drama war dem Dichter wieder nicht gelungen, der mit feinen, zarten Linien eine augenfällige Wirklichkeit grundiert, der das Leben, wie es um ihn brauste und zitterte, das Alltagsleben mit seinem Durchschnitts- und seinem Überdurchschnittsempfinden eingefangen und nur nicht in einem zwingenden Vorgang mit knappen, kräftigen Zügen sein Experiment durchgeführt hatte; der geistige Energielosigkeit zu Tode sich ermatten ließ, nur keinen geistigen Entscheidungskampf zum tragischen Abschluß brachte. L'Arronge nahm aus dem zweiten Jahrgang der Freien Bühne Hauptmanns drittes Werk um seiner konventionell-theatralischen Elemente, seiner ifflandischen Grundmelodie willen herüber und verkürzte es auf vier Akte, ohne es dadurch

seinem Publikum beifälliger zu machen. Für dieses Publikum war das doch nicht die rechte Mischung: zuviel gebrochene Affekte, zuviel Sinnreichtum; zuwenig Spannung, zuwenig Brimborium. Dieses Publikum hatte einen andern Liebling, der seine Instinkte gescheiter zu treffen wußte. Was dem Lessing-Theater sein Sudermann, das wurde dem Deutschen Theater sein Fulda. Ludwig Fulda hieb in dieselbe Kerbe wie seine Mitdichter alle. Er beschäftigte sich mit Sozialismus und Individualismus und Frauenbefreiung. Da seine eigenen Gedanken über solche Fragen zu spärlich flossen, so popularisierte er die, denen Ibsen eine im Mehrheitssinne unverständliche Form gegeben hatte. Der Dichter der „Sklavin" setzte sich in ein dienendes Verhältnis zum Gemeingeist der Menge, machte sich ihr durch übersichtliche Dispositionen faßbar und hütete sich, im Verlauf eines Stückes zu verletzen oder es gar unbefriedigend enden zu lassen. Derlei treffliche Gaben wurden gewürzt durch einen behenden Witz und eine hübsche Sprachfertigkeit, die es ihrem Besitzer ermöglichte, auch mit gewandten Bearbeitungen fremder Werke zu „reüssieren". Der Sänger des „Verlorenen Paradieses" gab Molières Meisterwerke in gereimten Knittelversen heraus, und wenn dieser Vers der deutschen Renaissance auch Alles eher als französisches Barock ausdrückte, so trugen Fuldas leichtflüssige Übersetzungen doch zur Neueinbürgerung des gallischen Klassikers bei, aus dem sich die frühere Generation nichts mehr gemacht hatte. „Tartüff" war zurückgedrängt durch Gutzkows angebliches Urbild, und der „Eingebildete Kranke" hatte selbst mit Döring versagt. Die größere Ehrlichkeit des neuen deutschen Dramas wies bei aller Stilunterschiedlichkeit den Weg zurück zum tapferen Gesellschaftskritiker und Weltbetrachter des siebzehnten Jahrhunderts, L'Arronge erweckte „Tartüff" und den „Misanthropen", und im Hoftheater kam von Molières

scharfsilhouettierten Figuren nicht nur Vollmers Argan zu Ehren.

Im Hoftheater waren unter Hochbergs kraftlos scheuem Regime mit der Zeit Zustände eingetreten, die das Eingreifen einer geistigen Persönlichkeit dringend erheischt hatten. Man hatte aber nicht wohlgetan, zum artistischen Direktor Otto Devrient zu wählen, der zu sehr an den zaghaften, durch keine Nebenbuhlerschaft gestörten Schrittgang eines kleinstädtischen Hoftheaters gewöhnt war, der in Berlin Shakespeares Kraft und Größe nach dem philisterhaft prüden Muster seines deutschen Familien- und Bühnen-Shakespeare verarbeitete und durch die kindlichsten Novitäten seinen ästhetischen Seelenfrieden am wenigsten beunruhigen ließ. Seinem Nachfolger Max Grube aus Meiningen war nicht das Meiningertum, sondern die Meiningerei mit ihrem Kultus der Tapeten, Vorhänge, Balleteinlagen und Massenumzüge in Fleisch und Blut übergegangen. Es gelang ihm, aus jedem klassischen Drama ein turbulentes Ausstattungsstück mit Musik zu machen. Dafür geschah unter seiner Leitung und vielleicht nicht ohne sein Zutun das Wunder, daß das moderne Drama mit seinem Hauptvertreter und dieser mit einem sozialen Poëm und einem Armenhäusler-Milieu ins peinlich behütete Hoftheater drang, freilich auch ebenso überraschend wieder daraus verschwand. Daß „Hanneles“ sterbender Leib auf die Bühne des deutschen Kaisers getragen werden konnte, begründeten die Einen mit Hauptmanns reaktionär-pietistischer Tendenz; daß man die blühenden Einbildungen dieser Kinderseele in ihrer Ausbreitung ins Publikum beschränkte, begründeten die Anderen mit Hauptmanns revolutionär-sozialdemokratischer Tendenz. Wer weder diese noch jene Tendenz aufspürte, sondern die undramatisch-malerischen Phantasien eines mitleiderfüllten Herzens auf sich

wirken ließ, traf es vielleicht richtiger. Ganz banausisch aber war es, „Hannele“, als drittes im Bunde, Märchenspielen zuzurechnen von der Art der pseudoindischen „Vasantasena“, die im Hoftheater, und des Fuldaschen „Talismans“, der im Deutschen Theater eine lange verhaltene Sehnsucht nach gefälligen Formen, niedlichen Verschen und bunten Farben befriedigte. Hauptmanns mühsamer Weg lag denn doch abseits von diesen ebenen Heerstraßen.

Seine ergreifendste Gestalt schuf ihm Paula Conrad ergreifend nach, aus der sonst alle Lachteufelchen kicherten. Diese „Stubsnasen-Beauté“ war mit ihrer mozartisch lichtvollen Heiterkeit seit dem Tode der Frieb die eigentümlichste Erscheinung des weiblichen Personals und überdauerte den Glanz von Rose Poppe, deren stürmendes Temperament allzubald in Manier erstarrte, und die ihr ehemaliger Partner Matkowsky immer weiter hinter sich ließ. Zwiespältig, abstoßend und hinreißend zugleich, war der Eindruck gewesen, als im Jahre 87 Adalbert Matkowsky Leben, Herz, Seele, Feuer und Persönlichkeit in den lässigen Gang des Hoftheaters gebracht hatte. Ein Chaos tobte da, eine eigengewaltige Weise, die in schroffsten Gegensatz zu dem nivellierenden Zuge der Zeit trat. Was Wunder, daß er über sie hinwegging. Matkowsky aber blieb sich treu in dem unbedenklichen Mute, nichts als seine Individualität zu geben, rückhaltslos, ganz und gar.

Diese Individualität war von der Natur königlich ausgestattet. Eine ebenmäßig volle Gestalt, adelig, ohne jede Schwerfälligkeit, mit dem vornübergeneigten Tritt eines sprungbereiten Löwen; ein durchdringend leuchtendes blaues Auge, das in humoristischen Wallungen unwiderstehlich schalkhaft blitzen, in Rollen, die eine natürliche Kindlichkeit verlangten, rein und naiv geradeaus blicken konnte; auf starken Schultern ein massiger Kopf mit breiten, völligen

7*

Gesichtsflächen und einer hohen edlen Stirn; jede Gebärde „bedeutend" im Sinne Goethes, von beherrschender Größe, oft ungestüm, nie charakterlos; ein dunkel gefärbtes Organ, prachtvoll schmetternder Erzklänge fähig und melodischer Cellotöne, die Ernesto Rossis „süßen toskanischen Laut" zurückzaubern mochten. Dieses ganze poesievolle Wesen, diese überladene Urschönheit drängte früh von der jugendlich lyrischen Empfindung zur reifen Manneskraft, zur Heldenhoheit hin. Matkowskys eigentlichste Sphäre wurde die heroische Tragödie und der Kampf sein künstlerisches Urelement. Ungeahnte, unerschöpfliche Hilfen erschlossen sich ihm auf der Höhe des Affekts revolutionärer Helden, wenn die Gluten prasselten, die Wetterschläge krachten. Ein taumelhaft dämonischer Instinkt, ganz vibrierender Nerv und glühende Phantasie, traf unfehlbar ins Schwarze. Ein Kolorist des Cinquecento war in fiebernder Tätigkeit, der die sattesten und feurigsten Farben auf der Palette hatte, der stets die richtige Farbe wählte, sich aber am wohlsten fühlte, wenn er stark auftragen konnte. Mischfarben und Abtönungen gerieten oft, nicht immer in gleichem Maße. Zartere Empfindungen wurden manchmal zu Leidenschaften, ein inniges Werben zum wilden Begehren. Das aber brach aus einer ungezähmten Vollnatur wie aus einem Vulkan, schäumte empor und wandelte sich zu Asche — ein Naturereignis.

So strahlende Ungebrochenheit war für eine Zeit der Zersplitterung, der Nuancierungen, des Rechnens und Reflektierens, des Tüftelns und Teilens zu uncharakteristisch, um gewürdigt werden zu können. So mußte Matkowsky sich „unnatürlich" nennen lassen, weil man nicht begriff, daß die einzig wahre Natürlichkeit in der vollkommenen Übereinstimmung zwischen Empfinden und Ausdruck besteht, weil er den Realismus der Leidenschaft wichtiger und höher schätzte als den Realismus des täglichen Lebens.

„Was ist großer Stil? Großer Stil heißt an Allem vorbeigehen, was die Menschen im Grunde genommen interessiert.“ In diesem Fontane-Wort lag das Geheimnis der „Unzeitgemäßheit“ eines Schauspielers beschlossen, der in einer dem „Ifflandianismus“ hingegebenen Zeit ragende Menschen schuf, Menschen voll Mark und Macht, voll Würde und Wucht, voll Adel und Anmut; durch dessen künstlerische Wesenheit der elementare Geniezug flammte in einer Epoche der emsigen Talente; der mit der lachenden Ruhe der Überfülle die Schätze seiner Sinnenschönheit ausstreute vor Häßliche und Nervenschwache.

Der Schauspieler der Nervenschwachen hieß seit 1892 Eleonore Duse. Die Sinne der Italienerin waren zugeschärft für die erlesensten Reizungen und Phänomene, für den duftigsten Hauch und Schaum der Dinge, für alle psychischen Enderscheinungen. Über ihrem Wesen lag eine gedämpfte Schwermut, und ein Unterton von Müdigkeit und Gram begleitete ihre Schöpfungen, die in einer verweinten Melodie die Melancholie einer kranken Seele aussprachen. Wie sie es taten, unaufdringlich, in eingeschleierten Tönen, das bedeutete in seiner Art ein Letztes.

In Berlin sah man der Duse nur ihr Fingergespreize und Zopfgesause, ihr Schnupftuchzerknittern und Sofageschlenkere ab. Was von neuer deutscher Schauspielkunst vielleicht demselben Ziel zustrebte, hatte den Weg zu diesem Ziel schon vor dem Erscheinen der Duse gefunden. Der Hort der Modernität war jetzt das Residenz-Theater. Hier hatte die Freie Bühne ihr zweites Jahr verbracht und nach Ablauf des zweiten Jahres ihre regelmäßige Tätigkeit beschlossen, da sie der deutschen Neuschöpfung genügend Anregung geboten zu haben glaubte und dieser die ständigen Theater zugänglicher geworden waren. Hier

oder im unbesonnen gegründeten Neuen Theater, das Lautenburg bald seinem Stammhaus angegliedert hatte, war sie mit vereinzelten Vorstellungen dann hervorgetreten, wenn der Wagemut der jungen Dramatiker sich doch noch größer erwies als alles Entgegenkommen der Theaterdirektoren. Hier oder im Neuen Theater charakterisierte alltäglich Richard Alexander mit seiner langwierigen Erscheinung, mit seinen unnachahmlichen Nasaltönen und seiner vergnügten Ernsthaftigkeit die jokosen Schäker und Schwerenöter der stereotypen Boulevardfarcen. Feiertäglich aber weckten und entwickelten unabgegriffene Aufgaben die seelischen und geistigen Kräfte wahrer Menschendarsteller. Ab und zu tauchte der ruhelose Reicher auf und gab ein gutes Beispiel von Einfachheit. Sonst waren drei Schauspieler unter sich, die nicht wie die meisten anderen im Bann der poetischen Rede standen, sondern bei denen das Wort des Dichters wie im Augenblick gefunden schien und der zufällige Ausdruck des eigenen Wesens wurde. Es entstand die diskreteste Gesamtwirkung, wenn Josef Jarno einen skeptischen Schwächling mit allen Merkmalen modernen Menschentums ausstattete, Rudolf Rittner ohne Kunstanstrengung aus seiner inneren Unverbrauchbarkeit heraus eine jugendliche Männergestalt auf die gesundesten Beine stellte und die Bertens das böse Prinzip eines leidenschaftlich trotzigen, brutalen Weibes vertrat. Diese Schauspieler brachten die Note zum Klingen, die im babylonischen Stimmengewirr der internationalen Literatur die höchst persönliche Note August Strindbergs bildete. Was Strindberg schrieb, war der heimlichen und offenen Geschlechtsfeindschaft geweiht. Auf die eine Szene drängte Alles bei ihm hin, wo Mann und Weib nach genossener Liebe in Wut- und Ekel-Paroxysmen gegeneinander schäumten. In ihnen entlud sich Strindbergs inneres Feuer; sie bebten vor Kampfeslust; sie tönten weithin, schaurig und gell.

Aber wo noch nicht einmal Ibsens tragische Frauenverehrung Widerklang gefunden hatte, konnte Strindbergs giftiger Zynismus erst recht nicht darauf rechnen.

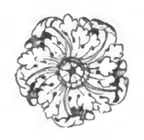
Dagegen hatte jetzt Gerhart Hauptmann seinen ersten Sieg über das Publikum des Deutschen Theaters errungen. „College Crampton" war eine Komödie, deren trauriger Eindruck überwogen, deren Hauptfigur erschreckt und beklemmt hätte, wenn nicht durch den schwülen Lebensdunst dieser unerbittlich stillstehenden und wiederkehrenden, dieser unerbittlich dumpfen und dämmerigen Situationen immer wieder die Strahlen des Engelsschen Humors durchgebrochen wären. Georg Engels erschöpfte schauspielerisch die Problematik des geistreich fragwürdigen Charakters, der ein Changeant unzähliger ineinanderspielender Züge darstellte: die erstaunlichste Mischung von Narrheit und Originalität, von Trotz und Irrwischlaune, von innerer Vornehmheit und äußerer Verkommenheit, von Aufbegehren und Zerknirschtheit, von Rauheit und Liebenswürdigkeit. Diese Liebenswürdigkeit, die Cramptons Schwächen milderte und seine Schrullen vergoldete, war die Seele der Engelsschen Gestalt; sie war jene Mitte, in der sich seine übrigen Eigenschaften trafen, und von der sie Farbe und Duft empfingen. Sie war die Ursache des Erfolges, der allerdings seine ganze Stärke nicht erreicht hätte, wenn Hauptmann im Drama selbst nicht dem drohenden Verhängnis sacht die Spitze umgebogen hätte. Für Konsequenz wäre das Publikum noch immer nicht zu haben gewesen. Es sah auch noch immer jedes Stück an „wie einen Rock, der ihm völlig nach seinem gegenwärtigen Bedürfnis auf den Leib gepaßt werden müsse." Daß in Hebbels „Gyges und sein Ring" die Eigenart der konservativ-toleranten Weltanschauung, die ebenso weit von Herweghscher Demokratie wie von Nietzschischer Herrenmoral entfernt war, unsere

demokratisch fühlende und Nietzschisch gebildete literarische Gesellschaft fremd anmutete, das war die Ursache der Verständnislosigkeit, der dieses Werk von adligster Formenpracht und heiligster Bannkraft im Deutschen Theater begegnete. Um dieselbe Zeit begegneten Schönthan-Kadelburgs „Zwei glücklichen Tage" dem umfassendsten Verständnis, und nachdem man die niederländisch saftige, humorhafte Charakteristik in Hauptmanns „Biberpelz" um der dramatischen Unfruchtbarkeit der letzten beiden Akte willen abgelehnt hatte, ließ man sich Schönthan-Kadelburgs „Herrn Senator" hundertmal hintereinander vorspielen.

Ob aber an eine Besserung des Geschmacks zu denken war, wenn ein und dasselbe Theater immer wieder das gröbste Futter und die feinste Kost durcheinander warf? Was nützte die sondernde Tätigkeit diplomatischer Kritiker, wenn Schlenthers Vossische Zeitung die Hannele-Kritik mit folgender Fußnote dementierte: „Wir meinen, daß gegen die Vorführung von Stücken wie Hauptmanns ‚Hannele' entschieden Verwahrung eingelegt werden muß. Auf Personen, die zu religiöser Schwärmerei veranlagt sind, können Stücke wie ‚Hannele' leicht eine schädliche Wirkung ausüben." Auch das Wachstum einer guten und großen Schauspielkunst war in Frage gestellt, wenn die beständige Auswechslung und Zerstreuung der einzelnen Kräfte nicht aufhörte. In Berlin gab es jetzt eine solche Anzahl hervorragender Schauspieler, daß jedes einzige Bühnenwerk ideal zu besetzen gewesen wäre. Allein diese Schauspieler waren verteilt und konnten nicht zueinander kommen. Auf allen Bühnen machte sich, sobald ein modernes Drama mehr als vier Rollen enthielt, neben echtester Menschengestaltung unerträgliche Komödianterei breit. Ein endgültiger Sieg des dichterischen und schau-

spielerischen Realismus war nur möglich, wenn jene echten Menschengestalter alle auf einen Fleck versammelt und ohne jede unkünstlerische Ablenkung in den Dienst Ibsens und Anzengrubers gestellt wurden, deren Geisteskinder noch immer das Lessing-Theater umbrachte. Von den jungen Dramatikern war Gerhart Hauptmann der liebevollsten Pflege wert und für seine innere Entwickelung bedürftig. Als Bühne kam das Deutsche Theater in Betracht, dessen Leiter sich auf die Dauer den Forderungen der Nachgeborenen nicht gewachsen fühlte. Die Nachgeborenen heischten für ein Volltheater die Verbindung der klassischen Tradition, die L'Arronge auch in den letzten Jahren aufrecht zu halten gesucht hatte, mit der Idee der Freien Bühne. Für diese Aufgabe schien sich niemand besser zu empfehlen als der Schiller-Biograph und Förderer Ibsens, Anzengrubers und Hauptmanns, den die Führung der Freien Bühne als einen findigen und geschäftstüchtigen Theatermann bewährt hatte.

Otto Brahm war es denn auch, der am ersten September 94 die Direktion des Deutschen Theaters übernahm.





V.

Brahm

„Du Geist der Erde bist mir näher."

Das neue Deutsche Theater fing wie das alte mit „Kabale und Liebe" an. Das konnte als ein Manifest angesehen werden: Brahm führte das alte Deutsche Theater fort, aber er strebte es zu entwickeln in realistischem Sinne. Wäre das wirklich sein Programm gewesen, dann hätte das Problem der ersten Aufführung gelautet: den historischen Bedingungen des bürgerlichen Trauerspiels verhaftet zu bleiben und zugleich der Gegenwart gerecht zu werden; die Sprache mit unseren leichteren, leiseren und rascheren Akzenten zu versehen und doch ihrem inneren Pathos nichts zu rauben; mit einem Wort, den Kampf gegen eine lebenentfremdete Tradition der Schillerdarstellung aufzunehmen, aber einen deutlichen eigenen Charakter an die Stelle der Konvention zu setzen. Es liegt in der Natur aller reformatorischen Bestrebungen, daß der positiven Leistung die negative vorangeht, und daß diese zu viel Kraft beansprucht, um gleichzeitig jene im nötigen Umfang zu ermöglichen. Hier aber war die positive Aufgabe gar nicht in Angriff genommen, hier war lediglich die Tradition des Hauses vernichtet worden. Alles Historische und alles Schillerische schien in dieser Vor-

stellung ausgelöscht. Im temperamentlosen Stil eines ängstlich äußerlichen Naturalismus, umwittert vom Geiste Friedrich Nicolais, schlich das Drama jugendlichsten Überschwangs, zärtlich wertherhafter Empfindsamkeit über die Bühne.

Die vernünftlerische Experimentiersucht gab sich schnell. Schon der zweite Klassikerabend, der „Esther" und „Tartüff" mit Kainz und der Sorma, mit Kraußneck und einem neuen Hermann Müller ins Repertoire stellte, war gutes altes Deutsches Theater und verwirklichte die eine Hälfte von dem, was Optimisten Brahm als seine Mission zugedacht hatten. Noch der erste Monat seiner Direktion brachte die Verwirklichung der anderen Hälfte, brachte je eine Dichtung von Ibsen, Anzengruber und Hauptmann, gespielt von jenen zusammengehörigen und endlich vereinten Schauspielern, deren Kraft mit ihrer Umgebung verquickt war, und die einfachen menschlichen Empfindungen den überzeugendsten Ausdruck gaben. Es war, trotz Nissens unzureichender Auffassung des Helmer, die erste verständnisvolle Aufführung der „Nora" mit der Sorma, die in künstlerischer Obhut alle ihre Tugenden wiedergewann. Es war die unösterreichische Aufführung des „Vierten Gebots", das sich im Gegensatz zur „Nora" nicht hielt. Es war die erste öffentliche Aufführung des Dramas, das das charaktervollste und dauerhafteste Werk des deutschen Naturalismus und der kräftigste und weiteste Wurf seines Dichters Gerhart Hauptmann bleiben sollte: die Aufführung der „Weber".

In den „Webern" wurde lebendig, was die neue Wissenschaft gelehrt hatte: daß nicht einzelne historische Helden, sondern die volkswirtschaftlichen Verhältnisse die Geschichte machen. Damit nahm Hauptmann seinen Personen ihre Verantwortung, ihre Willensfreiheit, entzog er sich der größten Aufgabe des Dramatikers, den Konflikt

zwischen dem individuellen Freiheitsgefühl der handelnden Persönlichkeit und der Naturnotwendigkeit des Charakters zum Austrag zu bringen. Seine Weber schafften sich nicht durch eine vor unseren Augen dargestellte Willensäußerung ihren Untergang selber, sondern ihr Verderben war eine längst beschlossene Sache. Es entwickelte sich keine Handlung, es entwickelten sich Bilder. Durch die Folge dieser Bilder floß gerade und dünn, aber langsam und sicher anschwellend eine Strömung, die für den reißenden Strom des wahren Dramas zu gelten hatte, und die von Hauptmanns Herzblut gespeist wurde. Hauptmanns tiefinnerliche Anteilnahme war der Segen seines Werkes und war es auch wieder nicht. Der Dichter war zu sehr Parteigänger, zu mitleiderfüllt, um seiner Schöpfung die große, harte Starrheit und Furchtbarkeit geben zu können, die sie über die vollendet treue Abschilderung und Typisierung einer verelendeten Hausindustrie hinausgehoben hätte. Aber auf der anderen Seite machte ihn seine gerührte Weichheit hellsehend für die Besonderheit der niedrigsten Staubgeborenen, feinhörig für eine Unendlichkeit von Nuancen: mit kleinen Gesten und trivialen Worten verrieten ihm seine Weber ihre primitiven Wesenheiten, die er charakteristisch zu unterscheiden die erstaunliche Fähigkeit hatte.

Die „Weber“ zeigten Alles, was Hauptmann war und konnte. Ihre Aufführung — nicht so sehr die der Premiere wie die, welche sich im Laufe der Zeit herausbildete — zeigte Alles, was das neue Deutsche Theater vermochte: durch ein Milieu von malerischer Unsauberkeit die physische Atmosphäre eines naturalistischen Werkes herzustellen und durch fugendichte Geschlossenheit, durch straffe Abrundung in der Darstellung sein bühnliches Totalbild zu vollenden. Unter Abrundung war nicht etwa

Glättung zu verstehen, sondern die erschöpfend kongeniale Wiedergabe der Eigenart des Werkes. Wo früher von den Schauspielern Auflösung der Disharmonien und Klarheit der Stimmen gefordert wurde, da herrschte über Alles jetzt die Freude an der Ungeklärtheit, der Unaufgelöstheit, eine wahre Nuancentrunkenheit. Die Rede sollte nicht mehr klingen, sondern lediglich kennzeichnen. Sie schwelgte in halben und Vierteltönen. Schauspieler, denen in zahllosen Aufführungen des Massendramas dieses Prinzip in Fleisch und Blut überging, konnten leicht verlernen, die Mannigfaltigkeit des Details zu umfassen. Eine Regie, die kein wichtigeres Geschäft hatte, als nichts Auffälliges durchzulassen, konnte leicht die Fähigkeit verlieren, nicht die Einzelphysiognomien mit einem Zuge zusammenzuhalten, aber innerhalb einer Menschenmenge im Großen zu gliedern, hervorzuheben, abzustufen, zurückzudrängen. Diese Aufgabe stellte schon Hauptmanns nächstes Werk, und an dieser Aufgabe scheiterte man. In der Aufführung des „Florian Geyer", wenn anders die Schwächen der Historie vertuscht und nicht unterstrichen werden sollten, mußte das persönliche Element bedeutungsvoll herausgearbeitet werden, damit es nicht in den Episoden versickerte, in den Massenauftritten erstickte. Im Deutschen Theater aber dominierte vom ersten bis zum letzten Auftritt die Masse. Jede Modulation ging in einem ständigen Forte verloren und damit der Sinn und die Verständlichkeit des Ganzen.

Die treffendste Kritik an „Florian Geyer" hatte Schiller geübt: „Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft nachdenke, daß der ganze cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neue schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren

und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen und bedenkt nicht, daß eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals koinzidieren kann." Eine Fabel hatte Hauptmann für seinen „Florian Geyer" weder gefunden noch erfunden. Diesen Mangel glaubte er dadurch ausgleichen zu können, daß er einen Haufen Menschen erregte Gespräche führen ließ, deren Inhalt Begebenheiten, Siege und Niederlagen, Plünderungen und Parteiungen des Fränkischen Bauernkrieges bildeten. Es gab Überlegungen vor der Tat und Zustände nach der Tat — die Tat selbst, die Aktion gab es nicht. Man hörte, man erfuhr, man bekam berichtet und erzählt — man erlebte nicht. In Sprache und Kolorit hatte sich der Dichter sklavisch an das dritte Jahrzehnt seines sechzehnten Jahrhunderts gehalten und hatte im Ton und in der Farbe der Zeit anschauliche Genrebilder und scharf profilierte Charakterminiaturen geschaffen — die Zeit hatte er durch all dieses für ein Drama zu zarte Geäder nicht lebendig gemacht. Es war Hauptmanns Irrtum wie der materialistischen Geschichtsauffassung, daß der Gehalt der Zeit sich nicht in der über die Zeit hinausragenden Persönlichkeit, sondern in der Masse verkörpere und in ihr dichterisch auspräge, daß eine Vergangenheit durch einen Komplex von mehr oder minder zufälligen und unbedeutenden Einzelzügen wachzurufen sei. Aber das Drama hatte ja seinen Helden! Es hieß ja nicht als Gegenstück zu den „Webern" die „Bauern", es hieß ja „Florian Geyer"! Nur daß diesem Helden kein tragisches Ringen auferlegt war, durch das er wurde; daß er keinen schicksalhaltigen Gedanken fiebernd empfangen hatte oder empfing, sondern nichts tat als ehrlich empfinden, klug reden und tapfer

in Reih' und Glied fechten. Um einen innerlich erhabenen Menschen im übermenschlichen Kampf gegen Tücke und Niedrigkeit darzustellen, dazu fehlte Hauptmann das imperatorische Talent, die autokratische Kühnheit. Daß das lyrische Talent des tieffühlenden Poeten Gerhart Hauptmann hier in einzelnen Szenen voll überwältigender Stimmungskraft das dichterische Höchste geschaffen hatte, dessen es überhaupt fähig war, konnte die dramatische Unmöglichkeit dieser vom zweiten Akt an im feinsten wie im gemeinen Sinne völlig spannungslosen Historie nicht wettmachen.

Soweit Hauptmanns Werk, obschon es Alles zeigte, was sein Dichter nicht war und nicht konnte, soweit es noch sämtliche historischen Bemühungen deutscher Dramatiker seit Hebbel übertraf, soweit blieb es an Erfolg hinter den neuruppiner Bilderbogen zurück, zu denen nach seiner Weise Wildenbruch die Geschichte von dem guten König Heinrich und dem bösen Papste Gregor verarbeitet hatte. Sie zogen monatelang ein barbarisches Publikum in das von Barnay 1894 verlassene Berliner Theater, das in der Folge mehr und mehr verkam, um, nach einem kurzen Aufschwung unter Lindau, aus der Reihe der ernst zu nehmenden berliner Bühnen auszuscheiden. Unter diese war, gleichfalls 1894, als eine neue Erscheinung das „Schiller-Theater" getreten mit seiner menschenfreundlichen Absicht, die Kunstübung dem Anspruch und dem Geldbeutel eines genügsamen, noch nicht zum Proletariat verwandelten Kleinbürgertums anzupassen. Ursprünglich war das Schiller-Theater als eine Erziehungsanstalt im Geiste seines Namenspatrons geplant. Die kapitalistische Notwendigkeit erwies sich aber stärker als die Idee des Begründers Raphael Löwenfeld, und das Theater wurde in seinen Kreisen desto beliebter, je weniger streng es seine Erzieherpflichten nahm.

Sogar das Hoftheater verfiel jetzt mehr und mehr der Industrialisierung. Unter Hochberg hatte das Defizit eine vorher unerhörte Höhe erreicht. Hier auszugleichen, lag dem kaufmännischen Instinkt des Intendanturdirektors Pierson ob, der unbekümmert um die Würde des königlichen Instituts die Hetzjagd der Privattheater nach den Tagesneuigkeiten der Fabrikanten mitmachte. Was die Liebhaberei höfisch-patriotischer Kunstbetätigung verschlang, das mußte durch die Ausnutzung einer Philippischen Klobigkeit oder einer Skowronneckerei wieder eingebracht werden. Zwischendurch gab es Klassikeraufführungen, die sehenswert gewesen wären, wenn das Personal soviel Physiognomie wie Organ besessen hätte. Fast in jedem Jahr wurde eins der granitenen Hebbelwerke vom Regisseur Grube, von den Männerspielern mit Ausnahme von Matkowsky und von der überwiegenden Mehrheit des Publikums und der Kritik mißverstanden und nach wenigen Abenden fallen gelassen.

Sonst lebten noch die ganz zu einem Mischmasch von Zirkus und Tingeltangel entarteten Possenbühnen; eine Anzahl eintägiger, von verkannten Genies gegründeter Vereinsbühnen; die beiden berliner Filialen der pariser Boulevardbühnen, denen das Deutsche Theater seine modernen Schauspieler und damit die Möglichkeit zu literarischer Betätigung entzogen hatte. Es lebte schließlich noch das Lessing-Theater, bevor es zehn Jahre nach seiner Eröffnung einer anmaßenden Nullität zur völligen Auflösung ausgeliefert wurde, abwechselnd von literarischen Namen und Dramen und von jenen beispiellos einträglichen Schwänken, in denen Blumenthal die süße Milch von Kadelburgs Albernheit durch den Zusatz seiner ranzigen Sentimentalität in gärendes Drachengift verwandelte.

Von den Autoren des Lessing-Theaters kam zunächst nur Sudermann für Brahm in Betracht. Nachdem ihm

das empfindliche Fiasko des „Florian Geyer“ aus den Regionen seiner Neigungen sogar in die Lubliner-Gefilde getrieben hatte, bedeutete die Pflege Sudermanns fast eine Rückkehr zur Poesie. Und wenn auch das Irrlichtelieren dieses Eklektikers, dieses von allen Widersprüchen einer Kompromißnatur Besessenen, wenn es ihn auch bald aus der Schußweite einer Kritik entfernte, deren Aufgabe durch das Gebiet der reinen Kunst begrenzt wird, so bildete er doch vor wie nach einen Faktor für Theateragenten, und seine Kassenerfolge wären nicht zu beklagen gewesen, wofern sie Brahm zur nachdrücklicheren Förderung guter und großer Kunst hergehalten hätten.

Das taten sie nicht. Im klassischen Drama trat immer stärker ein unlösbarer Zwiespalt zwischen dem dichterischen Wortlaut und seinem schauspielerischen Ausdruck hervor. Diese modernen Schauspieler hatten im naturalistischen Drama gelernt, die Menschen so darzustellen, wie sie am allerwirklichsten sind, in ihrer Selbstbeherrschung, in ihrem unfaßbaren Selbsterhaltungstrieb. Das hatte die ältere Schauspielkunst nicht wollen können, weil es das ältere Drama nicht vertrug. Jetzt sollte auf das ältere Drama die neue Kunst angewandt werden, Gefühle weniger zu zeigen als durchschimmern zu lassen. Schillers und Shakespeares überströmende Gefühlsergüsse wurden Schauspielern anheimgegeben, deren Gefühl sich gern zurückzog wie die Schnecke in ihr Haus. Ihre Weise wirkte nicht nur befremdlich, sondern lähmend auf die Phantasie und nicht einmal so sehr, wenn sie unter sich auf ihrem Irrweg blieben, als wenn neben ihnen die alte Garde das Ziel zeigte.

Dieses Ziel war aber nicht Brahms Ziel. Sein Interesse am klassischen Drama wurde in dem Maße geringer, wie die Berliner sich nach den Fleischtöpfen L'Arronges zurücksehnten und seinen Ärmlichkeiten fern-

blieben. Wo in der Menschendarstellung etwas Beträchtliches geschaffen werden soll, da muß, dem Lessingschen Grundsatz aller Schauspielkunst gemäß, die Natur durch die Kunst hindurch den Weg wieder zu sich selber finden; erst wer diesen Kreislauf vollendet hat, ist wirklich vollendet. In allen Künsten gibt es, nach Goethes Behauptung, einen gewissen Grad, den man mit den natürlichen Anlagen sozusagen allein erreichen kann; zugleich aber ist es unmöglich, denselben zu überschreiten, wenn nicht die Kunst zu Hilfe kommt. In diesem Sinne die innere Ausbildung seiner Schauspieler zu betreiben, war Brahm weder fähig noch gewillt. Er ließ den Marquis Posa vom Darsteller des Gendarmen Kutsche in den „Webern“ spielen. Er besetzte den ‚Faust‘ bis zur Lächerlichkeit verkehrt. Er hüllte den wie jenen ins verschlissenste Gewand. Der unpathetische, bleichblütige Theatertheoretiker ging darauf aus, die farbige Vergangenheit des Hauses ganz auszulöschen.

Laubes immer erneute Frage: „Was erzieht?“ verkümmerte Brahm zu der bequemeren Frage: „Was zieht?“ Aber nicht bloß das Publikum und die Schauspieler hätte er durch die planmäßige Beschäftigung mit höherer Kunst erziehen können. Entwicklungsfähige Dramatiker wie Johannes Schlaf hätten sich von der Bühne herab hören müssen, um nicht zu einer Geige ohne Resonanzboden, zu ein paar zirpenden Darmsaiten zu werden. Statt dessen bewegte sich das Repertoire im immer gleichen Kreise. „Hier wird nach den Regeln nur eingelassen.“ Wenn die Autoren des Kreises sich aus vorübergehendem Überdruß an der Poesiewidrigkeit des exakten Naturalismus ins Märchenland zu retten suchten, so wurden auch diese Stücke aufgeführt, weil sie von diesen Autoren stammten. Denn einem Autor, dem es einmal geglückt war, folgte man lieber bis zur Erschöpfung, als daß man

es mit einem Neuling wagte. Georg Hirschfeld, dessen erstes, gerade in seiner Unreife und Unselbständigkeit wundervoll echtes Werk, die „Mütter", von einer ergreifenden Inbrunst durchströmt war, mußte unter der Zwangswirkung seines einzigen Erfolges auch mit ausgeglühter Kraft weiter produzieren, um lediglich die trübselige Familienmisere, die widerstandsunfähige Selbstbemitleidung, das neurasthenische Schluchzen von Hauptmanns Johannes Vockerat mit weit geringerer intellektueller und dichterischer Kraft in einem anderen Milieu zu wiederholen. Das gute Wort „Milieu" wurde jetzt eine Ausrede für lauter ungenießbare Stücke, wofern es nicht handfesten Theaterstücken zum modischen Aufputz diente.

Ihren Klassiker fand die dramatisch sterile Stimmungsmalerei in Max Halbe, der genau wie die Marlitt schöngefärbt hätte, wenn er zwanzig Jahre früher auf die Welt gekommen wäre, und der nur darum gegen seine eigenste Natur naturalistisch war, weil es in der Luft, weil es in der Zeit lag — in einer Zeit, in der das Leben und der Lebensinhalt der Menschen sich so wie nie zuvor im Diesseits konzentrierten. Halbes eigenste Natur schien „romantisch". Er schien ganz er selbst gerade in den Auftritten, die an alte, unmoderne Dramen gemahnten. Was ihm ermöglichte, fast ein Jahrzehnt über seine wahre Artung zu täuschen, war die ausgesprochene Fähigkeit, weniger das wirkliche Leben als die ersten Anreger des Naturalismus nachzuschreiben und diesen Dramen aus zweiter Hand durch einen lyrisch-idyllischen Einschlag dennoch eine persönliche Note zu geben. Die „Jugend" — von deren Residenztheater-Erfolg im Jahre 93 Brahm nur den Abfall erhielt — sprach die süße Sprache junger Liebe. Es war ein Keimen und Knospen, und wie ein zarter Schleier deckte zitternde Keuschheit sich über Schuld und Fehle. Als Halbe die

8*

Jugend in „Mutter Erde“ wiederholt und ihren äußeren Vorgang gleichsam fortgesetzt hatte, war er fertig wie nach einem Wurf alle die schwächlichen Talente, die den Massenschritt des Brahmschen Naturalistenbataillons verstärkten, die die naturalistische Sprache stammeln gelernt hatten, denen jedoch die Gestaltungskraft für dramatische Poesie fehlte. Ihre Szenen schlossen sich zu keiner energischen Handlung zusammen, und ihre Gestalten waren geistig bescheiden bis zur Dürftigkeit. Von Iffland unterschieden sich diese Kleinsten von den Seinen erheblich durch den Mangel an Gemüt und durch eine übertriebene Roheit des Dialogs.

Auf einer ungleich höheren Kunst- und Geistesstufe stand ein Dichter, der sich andrerseits durch seine sentimentale, nervös einseitige Lebensauffassung von der Größe und Ganzheit einer umfassenden Weltanschauung weit genug fernhielt, um Brahms Entgegenkommen zu finden. Aber hatte Arthur Schnitzler auch nicht die Kraft, die Schicksale seiner Menschen mit dem Weltlauf zu verknüpfen, in jedem einen Sinn zu finden, der Ewigkeitperspektiven eröffnete, so klang doch immer wieder, verweilend oder flüchtig, der Gedanke vom Marionettenspiel des Lebens durch, so wurde in seiner melancholischen Welt doch an letzte Fragen des rätselvollen Menschendaseins immer wieder gerührt. Das geschah am ausdrucksvollsten in Momentbildern von intimer Wahrheit, die mit ihren bizarren Vorwürfen, ihren blühenden Details und ihrer Fülle von Imponderabilien die Phantasie, den psychologischen Scharfblick und den hellen Kunstverstand ihres mit weicher Grazie und kosender Anmut, mit koketter Ironie und feinstem Witz begabten Bildners lobten. Er am meisten brachte Leben und Abwechslung in den griesgrämigen Naturalistenjammer des Deutschen Theaters.

Es war vom Übel, daß der letzte berliner Theaterkritiker, der — ohne gerade ein tiefdringender Geist zu sein — einen ausgeprägten Sinn für die praktische Bühne und ein unermüdliches Theaterinteresse in reizvoller Form durch ein einflußreiches Blatt mitzuteilen vermochte, daß Paul Schlenther diesem schädlichen Mitläufertum nicht mit alter Energie entgegentrat, daß er Brahm durch Dick und Dünn folgte, ja vorurteilsfrei genug wurde, sich mit Emphase für den ehedem geschmähten Sudermann einzusetzen zu derselben Zeit, wo er den endgültigen Sieg Gerhart Hauptmanns durch eine umfängliche Biographie des Dichters besiegelte.

Hauptmann war im Dezember 96 mit der „Versunkenen Glocke" auf den Gipfel des Ruhms gelangt. Das dankte er außer der Sorma wieder dem unumstößlichen Gesetz vom Abwechslungsbedürfnis des Publikums. An künstlerischen Elementen enthielt das Märchendrama eine zärtlich-heimliche Waldespoesie, und ein paar lebensderbe, saftvolle Gestalten. Ein starker und einheitlicher Eindruck von einer Offenbarung modern-individualistischer Lebensanschauung im Sinne Nietzschischer Herrenmoral ergab sich aus den Unklarheiten und Schwülstigkeiten des seltsam eklektischen Versspiels mit nichten. Gedankendichter war Hauptmann nicht und wurde er nicht. Menschen vermochte seine Kunst zu formen, Ideen nicht. Die höchste Künstlerkraft, die Kraft, Symbole zu schaffen, eine Idee in Lebenssymbolen zu geben, blieb ihm versagt. Meister Heinrichs geheimnisvolles Wunderwerk mochte allenfalls als eine Allegorie jener von Hauptmann ersehnten Poesie gelten, die, ohne weniger wahr und klar zu sein als der Realismus, die Weihe tieferer Gedanklichkeit und edlerer Form trüge. Aber so wenig dem Meister Heinrich sein Werk gelungen war, sowenig war die „Versunkene Glocke" mit ihren undurchdringlich verworrenen Strecken, ihrer gebrechlichen

Weisheit und ihrer billigen Resignation die Erfüllung von Hauptmanns Träumen, und nach zwei Jahren kehrte der Dichter ins schlesische Tal zurück.

Im „Fuhrmann Henschel" war Hauptmann wieder der meisterliche Darsteller simplen Lebens, unbekümmert um Ideen-, Ideal- und Höhenkunst. Gleichwohl bedeutete das neue Drama einen Fortschritt, zum mindesten in seinen Absichten. Hauptmann, der bisher seine Menschen bildhauerartig hatte ruhen lassen, versuchte die Entwickelung eines Menschen zu zeichnen, und wenn auch zwischen den einzelnen aufs feinste ausgetuschten Bildern manches verbindende Glied fehlte, wenn es auch hier wieder mehr ein konstatierendes, dokumentarisches Vorgehen gab als ein gleitendes Ineinandergreifen, so war der Henschel des Schlusses doch ein anderer als der Henschel des Anfangs. Um aber eine tragische Wirkung zu üben, dazu war einmal dieser Charakter zu primitiv, zu dumpf und zu ergeben, und dazu fehlte ferner über den äußeren Abschluß hinaus der weite Ausblick. Die unmittelbare Nähe des Lebens, die Naturwahrheit der Sprache, die die kleinsten Dialektnuancen festhielt, rückten uns den Fall Henschel härter auf den Leib; allein in unsere Seele drang er nicht. Es war Flachlandsdichtung, die keinen anderen als nur einen tatsächlichen Hintergrund hatte und jeder Idee, jeder helfenden, heilenden Kraft entbehrte.

Über den „Fuhrmann Henschel" gelangte weder Hauptmann noch Brahm hinaus. Seine Premiere war der letzte literarisch bedeutsame Abend des Deutschen Theaters und der höchste Triumph der naturalistischen Schauspielkunst, wie sie sich in diesen Jahren, hauptsächlich in Hauptmanns Dramen, ausgebildet hatte; denn nach dem ungeheuren Erfolge der „Versunkenen Glocke" hatten auch die „Einsamen Menschen" und der „Biber-

pelz" ein Publikum gefunden. In diesem Publikum hatte diese Art Schauspielkunst ihren Ursprung. Von jeher hatten die Berliner etwas darin gesucht, sich gegen einen Dichter zu wehren. Je wirklichkeitsklüger sie inzwischen geworden waren, desto mehr ließen sie nur durch einen unwiderleglichen Schein von Wirklichkeit ihre findigen Zweifel besiegen. Erst wenn sie aus Überzeugung sagen konnten: „Es stimmt!" erst dann fühlten sie sich ästhetisch angeregt und befriedigt. Zu solchen Wirklichkeitsforderungen kehrten sie von allen Ausflügen ins Übersinnliche immer wieder zurück. Nie zuvor waren diese Forderungen so erfüllt worden wie im Deutschen Theater. Bei den Meiningern hatten die Mimen, bei den Münchenern die Machwerke nicht den Maßstab der Menschenmöglichkeit vertragen. Hier stimmte eins zum anderen. Was Dichter und Schauspieler beisteuerten, war wie die Fortsetzung der täuschenden Dekorationen; aus der Stimmung des räumlichen und gesellschaftlichen Milieus wuchsen Menschen und Vorgänge hervor. Im Ineinanderwirken aller Kräfte lag der Zauber. Ohne die Fähigkeit, selber hervorzuragen, hatten kleine Leute von größeren Mustern Einfachheit und Natürlichkeit gelernt und halfen an ihrer Stelle das Ganze stützen.

Die größeren Muster waren im Hauptmann-Drama Rittner und die Lehmann. Landskräftige Blutsverwandtschaft verband den Schauspieler mit seinen Gestalten; sie waren seinem Geist und Fleisch verschwägert, vorgebildet in seinem eigensten Wesen, heraufgeholt aus dem Brunnen seiner wohlgefaßten Individualität. Diese Individualität verengte ihm den Bezirk seines künstlerischen Schaffens, aber wo sie traf, traf sie ins Schwarze und das immer öfter, seitdem Rittner seinen Widerwillen gegen Komödiantenspiel, die Absicht, auf dem Theater das Theater zu verschmähen, nicht etwa aufgab, aber zu verbergen suchte.

Von ihm unterschied sich die Lehmann, der es gleichfalls schwer fiel, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, durch den stärkeren Grad ihrer Unbewußtheit. Sie erreichte in dem, was die Naturalisten wollten, das Höchste und das Tiefste, weil sie es nicht wollte und nicht einmal davon wußte. Ein köstliches Naturprodukt, füllig und breitwürfig, in sich gerundet und abgeschlossen, hatte sie für Lust und Leid den Naturlaut. Ihr genügten wenig Worte, und es leuchtete eine Seele auf. Man glaubte ihr auf den Wink. Sie hatte ein stilles Weinen, das erschütterte, und ein Lächeln, das nur um die Mundwinkel zu zucken brauchte, um Sonnenschein auszustrahlen. Im schweigenden Spiel einer Herzensnot verwandte sie graue Farben von schauriger Stummheit, und in den wilden Ausbrüchen einer Herzensverzweiflung schlugen dem Hörer Schmerzenstöne von entsetzlicher Beredsamkeit durchs Ohr unvergeßlich in die Seele. . .

An solchen Künstlern wurde gesündigt, wenn man sie ohne Gegengewicht „dieser Erde niederziehenden Gewalt“ preisgab. Gerade weil ihnen ihrer Natur nach blaß und leer blieb, was gegenwärtige Beobachtung nicht förderte, hätte man sie zum schauspielerischen Erfinden anhalten sollen. Die Kinder ihrer Zeit muß man, hat Laube geraten, zunächst für die Aufgaben ihrer Zeit verwenden; aber man muß sie gemach zu ferneren Aufgaben emporziehen. Sie zu ferneren Aufgaben emporzuziehen, dazu bot das Repertoire keine Handhabe mehr. Daß sie aber sogar für den belangvollsten Teil der Aufgaben ihrer Zeit falsch verwendet wurden, lag daran, daß Brahms schöpferisches Vermögen durch die Ausbildung des naturalistischen Stils völlig aufgebraucht war. Als ein Kritiker, dessen Rationalismus der jüngere Ibsen der historischen und romantischen Dramen nie zugänglich gewesen war, hatte er den mittleren und den alten Ibsen für den

Naturalismus in Anspruch genommen. Als ein Theaterdirektor, für den gleichfalls Ibsens Lebenswerk mit den „Stützen der Gesellschaft" begann, übertrug er ohne die geringste Modifikation den naturalistischen Darstellungsstil auf den symbolistischen Ibsen, als wäre nicht dessen Sprache eine Kunstsprache, eine Sprache der höchsten Konzentration, die in einen Satz eine Gemütstimmung zusammenpreßt, nach deren Ausdruck die Wirklichkeit, in hundert Weitschweifigkeiten sich verlierend, unruhig umhertastet. Im Deutschen Theater gab man diese Seitensprünge nach Möglichkeit aus eigenem hinzu, ließ man Ibsens prägnant herausziselierte Leitmotive in Nebengeräuschen untergehen, die keine andere Bedeutung hatten, als daß die Wirklichkeit nicht ohne sie ist. Man kopierte die Wirklichkeitsprache, im alten Irrtum befangen, daß das letzte Ziel der Kunst die Wiederholung der Wirklichkeitzüge sei. Das letzte Ziel der darstellenden Ensemblekunst ist aber, sich dem Stil des Darzustellenden anzupassen. Für Ibsen detaillierte der Naturalismus nicht knapp genug. Das Gefäß konnte überfließen — mochte es nur. Wer so zäh sich um die Wirklichkeit gemüht hatte, der wollte zeigen, was Alles er gesehen. Bei Ibsen als einem Dichter, bei dem das Wort wichtiger ist als die Gebärde, rächte es sich auch, daß der Naturalismus eine auffällige Vernachlässigung der deutlichen Rede verschuldet hatte durch seinen hustenden, röchelnden Alltagsdialog. „Klein Eyolf" wurde durch die sprödesten Werkeltagsklänge in seiner Tonart ganz verfälscht, und Reichers Allmers blickte am Schluß nicht „zu den Sternen und zu der großen Stille" empor, sondern starrte mit unbefreitem Gewissen an die Decke eines niedrigen Zimmers. Die neue göttliche Komödie des Egoismus fand keinen „John Gabriel Borkman", und das versonnene, elegisch tönende Künstlermysterium der erwachenden Toten schien

sich zwischen Kleinbürgern und schlesischen Bauern abzuspielen.

Denn das war die andere Seite der Sache: es fehlte das suggestible Menschenmaterial für Ibsen. Max Martersteig, der das Geheimnis der Schauspielkunst durch Suggestion und Hypnose hat erklären wollen, sagt in seinem „Schauspieler": „Feiner formulierte Dramen, welche in der Eurhythmie ihres Baues ein Hervortreten intensiverer Charaktere in irgend einem packenden Sinne nicht aufweisen, die auf feine seelische Wirkungen ausgehen, versagen in der Regel eine suggestive Gewalt über den Schauspieler. Darin läßt sich vielleicht die Erklärung finden, daß wir noch so wenig kunstgemäße volle Darstellungen von Ibsen erleben." Das war es. Dieses Fähnlein von Darstellern, die so viel taten, die alle dickdrähtigen und vierschrötigen Mittel verschmähten, die nichts verlinderten und nichts verwitzelten, nichts verzierlichten und nichts verkritzelten, sie waren für Ibsen doch zu robust, zu unzusammengesetzt, zu sehr Instinkt und zu wenig Nerv. Sie simplifizierten Ibsens mißtrauische Charakteristik. Sie ließen im hellsten Tageslicht schimmern, was zum Lebenselement das Zwielicht hatte. Sie wollten mit ihrer ungeheuren Ehrlichkeit einem Dichter beikommen, der sie narrte. Sie waren in ihrem Wesen zu eindeutig, um die letzte Realität Gestalten verleihen zu können, in deren dichterischer Darstellung ein Rest Schweigen ist.

Wo in Ibsens Dramen Simplizität den Kontrast zu pittoresken Seelenzerklüftungen bildete, da war auch der Naturalismus, abgesehen von seinen formalen Unzulänglichkeiten, auf der Höhe. Aber die Seelenzerklüftungen kamen selten zu ihrem Recht. Dazu hatten die Problematik des Wesens eigentlich nur Louise Dumont und Oscar Sauer. Ihr war es versagt, eine geradgewachsene Herzensempfindung schlicht zu äußern; aber auch wenn sie

nicht mit der dialektischen Schärfe ihres Geistes allen Windungen des Charakters hätte folgen können, schon der betörende Klang ihrer kalten Stimme hätte Hedda Gabler lebendig gemacht. Sauers Seelen- und Nervenkunst vollends fand sich in allen Irrgängen eines psychischen Labyrinths zurecht. Mit einer unsäglichen künstlerischen Bescheidenheit, kaum sich regend, stellte er die Beziehungen zwischen sich und dem Tiefstpersönlichen der Dichtergestalt her, vermochte er die Wechsel, die Gezeiten, die Deklinationen der Seele, die sanftesten psychologischen Abtönungen und Verschmelzungen, den Widerschein einer Empfindung in der ihr folgenden körperhaft zu machen. Für Gregers Werle, den vom Schicksal geprügelten armen Schwärmer mit seiner unstillbaren Sehnsucht, der, wie Parzival aus dem Walde Brezilian, in die Welt reitet im Narrenkleide und mit der Erfahrung eines kleinen Kindes, hatte Ibsen denselben kongenialen Nachdichter an ihm wie Maeterlinck für die reife Milde und gelassene Würde, die Naivetät und herzliche Güte weisen Alters. Wie wenig Brahm die Dichter und die Schauspieler verstand, die über Hauptmann hinausragten, erwies sich auch darin, daß Sauer von Rosmer und Rubek ferngehalten wurde . . .

Ein alter Praktikus hat einmal gesagt: „Man muß keinen Theaterdirektor länger als sechs Jahre im Amte lassen. Denn nach sechs Jahren ist seine Originalität und Produktionskraft erschöpft; er kopiert sich selbst und beeinträchtigt die Entwickelung des Instituts, welches frische Säfte vonnöten hat.“ Brahm war in seinen ersten sechs Jahren in eine Sackgasse geraten, an deren Ende er sich jetzt hoffnungslos um sich selber drehte. In jeder Spielzeit ermöglichte ein Schlager — von Max Dreyer oder von Hartleben oder von Sudermann — im übrigen mit gläubigem Aufblick zum Milieufetisch in den Tag

hineinzuleben, was Dichtung und Darstellung betraf. Nirgends zweckmäßige Arbeit, ein träges Herumexistieren hier wie dort. Regungsloses Verweilen auf trotzig behaupteten Standpunkten. Ohnmacht Dichtergestalten gegenüber, denen ein ewiger Menschheitswert innewohnte und nicht wie den meisten naturalistischen eine ewige Gleichgültigkeit. Die Sorge um Nachwuchs hatte den Direktor nie gekümmert. War Not am stützenden Mann, so wurde ein Chargenspieler aus seinen natürlichen Größenverhältnissen aufgescheucht. Und diese Not wurde drängend. Das Ensemble zersplitterte. Kainz und die Sorma hatte die trübselige Einförmigkeit des Repertoires bereits vertrieben; Hermann Müller, der, weniger durch Intensität als durch Mannigfaltigkeit des Talents ausgezeichnet, zahlreiche Nebenfiguren bis auf das letzte Haar und den letzten Knopf unterschieden hatte, war gestorben; jetzt gingen auch Reicher und Nissen und schließlich Engels, dessen niederdeutsche Saftigkeit der dürre, humorarme Naturalismus nicht zu versorgen wußte.

Die Sorma blieb unersetzt. Dem die Lebendigkeit und Reichhaltigkeit seiner Phantasie, die Fruchtbarkeit seiner selbstschöpferischen Kraft und eine stupende Technik erlaubten, Rollen von allen fünf Männern zu übernehmen, weiterzuführen, durch ihre Auffassung zur Überprüfung der ganzen Dichtung zu nötigen, hieß Albert Bassermann. Er hatte 1900 ins literarisch verblassende Deutsche Theater etwas vom alten naiven Komödiantengeist gebracht, von der Freude am bloßen Schauspielen als solchem. Er hatte den Beigeschmack von Unband, von Unberechenbarkeit und Überraschungslust der lebenstrunkenen Farceure. Die ganze Welt war sein Bereich. Alle dunklen und holden Phantasmen, Wahnsinn und Weisheit, Wut und Gram, menschenkennerische Bosheit und ausgelassenster Humor flirrten oder brausten aus

ihm. Im Berliner Theater hatte er keine Umgebung gebraucht, weil er den Raum allein auszufüllen vermochte. Jetzt fügte er sich in den geistigen Gegenseitigkeitszwang eines Ensembles, in dem eine demokratisch gleichmacherische Tendenz herrschte, ohne darum seine persönliche Größe einzubüßen. Diese Größe bestand in der Fähigkeit, aus der Erscheinung das Königliche, den Ewigkeitswert herauszureißen, der in jedem Teilchen Natur steckt. Seine Geschöpfe hatten nicht die Wahrheit von heute oder von gestern oder von übermorgen; sie hatten die Wahrheit von immer. Sie wiesen weit über sich hinaus. Wenn Bassermann den Volksfeind spielte, verkörperte er nicht nur einen lachenden und leidenden Edelmenschen, sondern das Leid und das Lachen der edlen Menschheit. Im engen Rahmen des Brahmschen Repertoires mußte er sich begnügen, ein vollwertiger Ibsenspieler zu werden. Um ihn war der neblige Dämmerschein, das vague et obscur, worin die Phantasiegeburten des alten Ibsen leben. Darum wurde seine Charakteristik künstlerisch nicht weniger fest und sicher. Innerhalb dieser Charakteristik entging nichts seiner Scharfhörigkeit und seinem durchdringenden Blick: nicht der fruchtbare Moment eines Charakters, von dem aus er die ganze Lebensentwicklung nach rückwärts und vorwärts blitzartig erkennen ließ, und den er in eine blitzblanke, wie aus edelstem Metall gegossene Form bannte, und nichts von dem Beiwerk, das in seiner Ansammlung dazu beitrug, die rechte Stimmung, die rechte Luft zu schaffen für seine originale Gestalt. Denn er sah jede neu, und die vom reinen Wohllaut weit abliegende Färbung des Organs zwang ihn von vornherein, seinem neuen Eindruck einen neuen Ausdruck zu suchen. Wie seine Mimik sich ohne die Hilfe feststehender Gebärden und vorrätiger Mienen allen Regungen des Gemüts, allen Wendungen des Verstandes lebendig

anzuschmiegen wußte, so fanden seine eigensten Gefühle ihre eigensten Töne. Nur dieser fast erstickte rauhe Schrei seiner gleichsam von Gewitter umwölkten Stimme, aus der sich Donner zu entladen vermochte, konnte die bitter-süße Herbheit seiner neuen Inbrunst, seiner Schönheit-sehnsucht ausdrücken.

Art und Grad einer solchen universalen Begabung war Brahm und allen seinen Bestrebungen zu fern, als daß er sie hätte würdigen, als daß sie den Verfall seines Theaters hätte aufhalten können. Das ging immer schneller bergab. Nicht nur wenn Brahm gegen seinen eigenen Geschmack, den Fortschritten seiner wichtigsten Dichter sich fügend, Dramen gab, die wie Schnitzlers daseinsberauschter Entwurf, der „Schleier der Beatrice", Darsteller von hohem Versgefühl und eine Inszenierung von phantastischer Schönheit forderten, nicht nur dann versagten Regie und Ensemble, sondern dieses war sogar so sehr zusammengeschrumpft, daß die sechs Rollen eines naturalistischen Hauptmann-Dramas nicht mehr ohne aus-wärtige Hilfe besetzt werden konnten. Und die eigenen paar Kräfte wurden der Reichshauptstadt auch nicht immer vergönnt. Wenn man zur Sommerszeit Kunstfahrten nach Österreich-Ungarn unternahm, so durfte inzwischen in Berlin eine aus Rekruten und Invaliden zusammen-gewürfelte Truppe ohne jede Berechtigung sich Deutsches Theater nennen. Dieses Deutsche Theater hatte in den zehn Jahren der zweiten Direktion keinen neuen Schau-spieler von erstem Rang eingeführt. Es hatte die vor 1894 entdeckten Talente im Naturalismus festgehalten und damit sie und sich in der Entwicklung gehemmt. Denn das Theater war noch immer am besten gediehen, wenn starke Naturalisten aufgehört hatten, Naturalisten zu sein. So die Lecouvreur, an der plötzlich die noblesse

gerühmt wurde. So der naturalistische Schröder, der plötzlich „kunstgebildete Natur“ verlangte. So das alte Burgtheater, dessen Geist es war, Naturen zum Stil zu bilden. Darauf war man hier in zehn langen Jahren nicht gekommen. In derselben Zeit hatte man sich kein wechselndes Repertoire von vierzehn Stücken geschaffen, aber man hatte vierzehn Dramen von Hauptmann nahezu zwölfhundertmal gespielt, also in jedem Jahr vier Monate mit Hauptmann ausgefüllt.

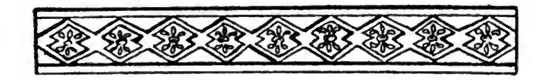
Das Ergebnis der gewaltigen Anstrengung von 1889 war kläglich. Von dem, was im sinnbildlichen Titel „Vor Sonnenaufgang“ Verheißung gewesen war, hatte wenig Wort gehalten. Vielleicht hatte unsere Dramatik in geistiger Beziehung sinken müssen, um, wie sie es getan, ihre Sprache natürlicher und lebendiger durchbilden zu können. Aber diese wahrere Einfachheit war auch das einzige sichere unter den neugewonnenen Kunstprinzipien der jüngsten Literaturbewegung. Zu bedeutsamen Sinnbildern des Daseins hatte es nirgends gereicht; bestenfalls zur Finesse, zur intimen Charakterstudie, zum weichmütigen Melodram im Märchengewand. Und selbst das Alles verschwand neben dem engbrüstigsten Naturalismus.

Daß Brahm der geistesarmen Kleinkunst sein Theater mit kulturfeindlicher Ausschließlichkeit geweiht, daß er eine deutsche Kunstanstalt in eine berliner Spezialitätenbühne verwandelt und sogar diese in ihrer eigenen kurzen Überlieferung hatte erstarren lassen, mußte sich rächen, sobald ein Neues sich ans Licht gerungen hatte. Anderthalb Jahrzehnte zuvor hatten Schwärmer einen einheitlichen Zug in allen mächtigen Bewegungen ihrer Gegenwart erblickt und den emporstrebenden Naturalismus in Kunst und Literatur für identisch gehalten mit dem atomistischen

Geiste der Wissenschaft, mit den sozialistischen Neigungen der Staatsmänner und auch wieder mit dem rücksichtslosen Kampf ums Dasein in Industrie und Gewerbe. Wie sie recht gehabt hatten, so hatte auch die Epoche der Einkehr, die auf die atemraubende Epoche der Technik und der materialistischen Einseitigkeit gefolgt war, in Wissenschaft und Kunst sich ausgeprägt. Ein zukunftsträchtiges Empörerbuch, Fritz Mauthners Sprachkritik, hatte die Anmaßung menschlicher Erkenntniskraft zerschmettert; man blickte in eine große geheimnisvolle Welt, die hinter der grobsichtbaren unserer Worte liegen sollte, in jenes noch unerforschte Reich der inneren Kräfte und dunklen Beziehungen, der Rätsel und Mysterien. Dieses neuerwachenden Daseins hatte das Drama sich schon vorher bemächtigt, und die Bühne mußte es endlich widerspiegeln, wenn sie nicht außer allem Zusammenhang mit den Kulturströmungen der Zeit bleiben wollte.

Brahm rührte sich nicht, aber von der Mannschaft seines sinkenden Schiffes sprangen ein paar junge Leute entschlossen ans neue Land.





VI

Gegenwart

„Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben."

„Anfänge sind undefinierbar. Sie sind irgendwo, wenn sich eine Anzahl nicht ganz gewöhnlicher Menschen zusammenfindet, die alle noch nicht recht wissen, was sie wollen." Wie 1832 im Düsseldorf des Karl Immermann, so gab es keine siebzig Jahre später in Berlin solche undefinierbaren Anfänge in einem Kreise, der sich um den Episodenspieler Max Reinhardt vom Deutschen Theater bildete. Auch „in diesem nach Gestaltung dürstenden Kreise entstand das Streben, das Feinste, Geistigste, die Spiele der Imagination, Laune, Witz und selbst die Grille zur Praxis zu machen." Aus einzelnen Künstlerabenden beschloß man bald zu regelmäßigen Theatervorstellungen überzugehen. Sollten diese wieder „eine Institution zur Freude der Intelligenteren" werden, so mußte, nach Strindbergs Rat, „eine kleine Bühne und ein kleiner Zuschauerraum" geschaffen werden. Sollte aus diesem Kleinen Theater, das im Herbst 1901 Unter den Linden eröffnet wurde, ein großes Theater werden, so brauchten die Leiter von dem, was Brahm tat und war, lediglich das Gegenteil zu tun und zu sein. Er war grau; sie mußten farbig sein. Er war einseitig; sie mußten vielseitig sein. Er war in der Außenwelt geblieben; sie mußten in die Innenwelt. Er war der gefügige

Diener der Menge geworden und nur noch nach industriellen Witterungen vorgegangen; sie mußten ein feines Ohr und ein scharfes Auge für das haben, was unabhängig vom Tagesgeschmack Poesie wäre und Größe hätte. Bei ihm waren es — wie bei einem Aufzug in Provinztheatern immer dieselben Statisten rechts hinausgehen und links wieder hereinkommen — immer dieselben vier, fünf Gesichter, mit denen das Publikum jahrelang gefesselt werden sollte; bei ihnen mußten werdende, gärende, treibende Elemente das Interesse immer wieder erneuern.

Zuerst freilich mußte das Interesse breiterer Schichten durch anerkannte Schauspieler geweckt werden, und auch dazu brauchten die neuen Männer bloß Brahms Sünden in eigene Verdienste zu verwandeln. Das Wachstum ihres Unternehmens förderte es, daß Schauspieler auf dem Markte standen wie Reicher und die Bertens, die Dumont und Gertrud Eysoldt. Die Eysoldt hinderte ihr bohrender Intellekt nicht, einem kranken Kinde und einem triebhaften Geschlechtswesen alle Naivetät zu wahren; und er befähigte sie, in Dramen des Geschlechtshasses ihren allem hingebenden Naturgefühl stolzfernen, ganz selbstgewissen Geist wie einen höhnisch hinzischenden, furchtbar treffenden Pfeil zum Ziele des Dichters zu senden. Sie hatte die Tendenz, vom Ende der Schauspielkunst, dem Imitieren der alltäglichen Wirklichkeit, sich ihrem Ursprung, der sangartigen Rede und der tanzartigen Bewegung, wieder zu nähern; durch malende Gebärden: ein Schmiegen der Schulter, ein Biegen des Nackens, ein Breiten der Arme, ein Gleiten der Glieder, die gleichsam gebundene Bildlichkeit des Wortes zu wecken. Diese ihre Tendenz, die einem Manko an rein schauspielerischer Ausdrucksfähigkeit entsprang, traf zusammen mit der Tendenz des jungen Unternehmens, mit Hilfe der modernen Malerei das szenische Bild neu zu gestalten.

Von Brahm dazu erzogen, aus dem Schein nüchternster Wirklichkeit bescheidene Blüten von Poesie hervorbrechen zu lassen, sättigten die um Reinhardt jetzt ihren verhaltenen Hunger nach Schönheit und füllten die Bühne mit dem schwersten Blumenduft dekorativer Pracht. Aber ihre Inszenierungen waren von allen bisherigen grundverschieden. Hier wurde die bildende Kunst nicht dazu benutzt, Ausstattungsstücke oder natürliche Milieus zu schaffen, durch schwatzhafte Illustration über die gleichgültige Wahrheit der Außenwelt äußerlich zu informieren. Sie hatte nicht „Natur" darzustellen, sondern durch tiefgründige Umbildung der äußeren Dinge das Wesen des Dramas zu veranschaulichen. Seine letzten Geheimnisse, die seelischen Rätsel seiner Figuren erklangen lautlos aus den einfachsten Grundformen von Farben und Linien, aus dem melodischen Weben der Perspektiven und Fernsichten. Der Maler war nicht mehr ein besserer Tapezierer, der Gehilfe des Regisseurs; er war der dienende Pair des Dichters; er strebte mit ihm zu einem neuen Gesamtkunstwerk. Hier verhielt sich die Malerei wie die Musik zum Operntext; sie brachte ein Neues; sie fügte hinzu, was das Wort nicht sagen konnte; sie schlug den besonderen Schwingungstakt der Dichtung an.

Diese Arbeit, aus jedem Drama seinen Gesang, seine Stimmung herauszuholen, konnte in vollem Umfange erst aufgenommen werden, sobald die neue Gründung durch einen materiellen Erfolg wo keine ausreichende Grundlage, so doch Kredit erworben hatte. Da bei der Entschiedenheit der künstlerischen Absichten an einen Kompromiß nach der Seite des einträglichen Spekulantentums hin nicht zu denken war, konnte dieser Erfolg nur ausgehen entweder von einem antinaturalistischen Werk, das einen völligen Wetterumschlag herbeiführte, oder von einem naturalistischen Werk mit Übergangselementen. Maxim Gorkis „Nachtasyl"

9*

war in literarischer Hinsicht ein mit philosophisch-satirischen Anklagereden durchsetztes Milieustück, ungewöhnlich arm an dramatischer Bewegung, und hatte alle Peinlichkeit jenes Naturalismus, der ein einziges Motiv in nebelhafter Endlosigkeit variierte. Aber es bedeutete nicht nur eine Erweiterung des dichterischen Stoffgebiets, indem es nach dem vierten Stand den fünften Stand, nach den Sozialisten die Anarchisten, nach der untersten Schicht der Gesellschaft die Unterschicht der Gesellschaft für das Drama entdeckte. Es hatte auch die Kraft jenes wahren Realismus, der nicht in objektiven Tatsachen, sondern in subjektiven Gefühlen wurzelnd Schönes zu suchen, Niederes zu verklären vermag. Gorki ließ ruhig einen verkommenen Landstreicher reden, als habe er Nietzsche gelesen, wenn er nur seine eigene übervolle Seele entladen, wenn er nur dem ewigen Erlösungsbedürfnis und Lichthunger der Menschheit flammende Worte leihen konnte. Diese suggestive Spontaneïtät des Empfindens, das nicht Hauptmannsches Mitleid war, sondern der allumfassenden Liebe der alten Mystiker glich, das in den Enterbten nicht die Verbrecher sah, sondern die Unglücklichen, das nicht zwischen ihnen stehen blieb, sondern sich über sie erhob — sie erweiterte das Segment der kleinrussischen Welt zur ganzen Welt, sie erhöhte das Weh von Dieben und Dirnen zum Jammer aller Kreatur . . .

Der Dauererfolg des „Nachtasyls", der bei dem Mangel an unkünstlerischen und außerkünstlerischen Sensationen — für die Zugkraft der „Weber" hatten Reichstagsdebatten und kaiserliche Entrüstung das Ihrige getan — nicht vollständig zu erklären war, half ein gut Stück vorwärts und machte gleichzeitig ein zweites Theater notwendig, das sich im Februar 1903 im Neuen Theater fand. Hier übte sich das Prinzip des Regisseurs Reinhardt, den Stil der Darstellung in jedem Falle durch den Stil der Dichtung vorzeichnen zu lassen, entscheidender als am „Nachtasyl",

für dessen Verbühnlichung im Grunde nur Brahms Errungenschaften hatten verwertet zu werden brauchen, an Oscar Wildes „Salome". Wie ein entsetzlicher Fiebertraum jagte diese szenische Ballade von äußerster Prägnanz vorüber, aufglühend in hundert blutgetränkten Farben, nach ihres Dichters Absicht den Eindruck eines einzigen furchtbaren Moments hinterlassend, eines blendend grellen Blitzstrahls, der niederfuhr, zerstörte und verschwand. Ähnlich war die Wirkung von Hugo von Hofmannsthals „Elektra": wolfsgleich lauert der Tod von allem Anfang an vor dem verderbenumbrausten Pelopidenhause; gespenstisch reckt er sich hoch und höher, um mit einem Prankenschlag drei Opfer auf einmal zu treffen. Hofmannsthal war es gelungen, die organischen Gebilde einer dämmernden Zwischenwelt, die geheimnisvollen Trollmächte der Seele wie mit einem Ruck ans Licht zu reißen und noch die Spiegelungen der Dinge, durch die das Leben schattenhaft wird und die Grenzen der Wirklichkeit sich verwirren, aufzufangen in Gleichnissen von einer schimmernden Transparenz, einer metallenen Anschauungsstärke und einem tiefen magischen Hintersinn.

Was Stoff zur Betrachtung bieten kann, wenn es fehlt, gerade das war in diesen beiden Vorstellungen da und nahm Kenner und Laien in milder, lautloser Umarmung gefangen: Stil, der Stil der Dichtung, den nervenverwandte Darsteller in harmonierende Rhythmik umsetzten. So glücklich waren die Reinhardt-Bühnen nicht wieder. Maurice Maeterlincks dichterische „Requisiten" waren Mondlicht, phantastische Schatten und wandernder Wind und schwarze Seen, stille Spiegel, in denen man sich selbst erkannte, gigantisch vergrößert und seltsam verwandelt, verwandelt, weil die Vorgänge des Unterbewußtseins faktisch, greifbar und wesentlich geworden waren. Die Grundkategorien des Dramas: Handlung, Entwicklung,

Charakteristik waren ersetzt durch Stimmung, durch Luft und durch Duft. Über seine, bleiche, schwermütige Geister mit verfließenden Konturen trieben unscheinbare Ereignisse hin wie Wolken über die Wiese. Die wenigsten Schauspielerseelen und -leiber waren für solche Visionen und Phantasien mimosenhaft genug.

Bei Frank Wedekind ergaben sich andere Schwierigkeiten. Dieser blasphemische Zyniker zündelte mit allerhand Funken. Blender und Bravouren prasselten, glanzvoll barocke Einfälle einer rassigen Ironie. Bizarre Farben wogten durcheinander, in wilder Lustigkeit, unheimlich virtuos gemalt, mit sehr viel Geist und sehr wenig Anstand. Die geschwindesten Blitze der Seele fing dieser Hexenmeister auf und die zuckenden Strahlen menschlicher Ekstasen. Den komischen Jammer der täglichen Existenz belachte und beklagte er, in einem Atem lasciv schluchzend und grauenvoll sich freuend. Aber Wedekinds Einzelheiten, alle seine skurrilen oder galgenschaurigen Farbenstücke, seine doppelbodigen Philosopheme und seine lapidaren Balladenmomente schossen so selten zu einer großen und starken Gesamtwirkung zusammen, daß, mit Ausnahme des „Erdgeists", jedes Werk als Ganzes in der Hand zerrann zu phantastischem Dunst und genialischem Spuk. Wedekind gaukelte mit der magischen Blendlaterne der Ironie romantische Schattenspiele auf einen Bühnenvorhang, hinter dem die Bühne fehlte.

Da sollte nun der Schauspieler helfen. Er sollte die Kraft haben, auch noch dem blassesten Gedanken von seinem Blute zu geben. Er sollte die ironische Grimasse beherrschen auf dem Untergrund eines schweren Ernstes. Er sollte eine Figur, die in einer Glanzhülle von künstlichem Phosphorlicht schwebte, statt von innen heraus durchleuchtet zu sein, seinerseits mitreißend lebendig machen. Dazu hätte die verspritzende, faszinierende

Genialität eines Mitterwurzer gehört. Er wäre auch der Mann gewesen für das andere dichterische Chamäleon des Reinhardtschen Repertoires: den Iren Bernard Shaw, der voll widerspenstiger Vieldeutigkeit, voll exzentrisch schwankenden, kaustischen Witzes und glitzernder Sophistik, jede Gelegenheit ergriff, die Weltgeschichte als einen Karnevalsscherz, den Helden als einen Hanswurst und sich selbst als einen eleganten Pamphletisten erscheinen zu lassen. Solch einem querköpfigen Rabulisten durfte man es nicht übelnehmen, daß seine Gestalten gar keine Gestalten waren, weil sie aus Ansätzen zur Charakteristik fortwährend in ihre eigene Parodie umschlugen. Shaw war ein Wedekind ins Irische transponiert, ohne die hier und da gespenstisch auswachsende Phantasie und ohne die blutende Tragik des Deutschen. Er war spleenig, wo Wedekind toll war; er war ein tragischer Bajazzo, blos im Ethischen, wenn es Wedekind im Metaphysischen war: Shaw höhnte die Menschen, Wedekind Gott. Alle Ereignisse und alle Gegenstände waren bei dem Einen wie bei dem Anderen unfixierbar in dem fließenden, fluktuierenden, zitternden Lichte, in dem sie gingen und standen, und das ein wechselndes Spiel von Licht und Schatten war. Es gab nichts von dem, was man dichterische Substanz hätte nennen können.

Dichterische Substanz! Sie fehlte dem ganzen neuen Streben, „das Feinste, Geistigste, die Spiele der Imagination, Laune, Witz und selbst die Grille zur Praxis zu machen“. Reinhardt betrat alle Wege, auf denen zeitgenössische Dichter ausgegangen waren, jenseits des Naturalismus einen neuen Stil, eine vielbedeutende Ausdrucksform der neuen Weltansicht, des neuen Lebenswillens zu suchen. Aber was er fand und wiedergab, waren Versuche. Alle diese Spiele in ihrer stilgerechten Bühnen=

fassung beköstigten Auge und Ohr, berauschten die Nerven und ließen letzten Endes kalt. Eine Renaissance der Renaissance war nötig, um im Theater wieder einmal Tränen tiefer Herzensergriffenheit fließen zu machen. Sie waren mit Tränen der heitersten Lust gemischt, als im Januar 1904 im Neuen Theater „Minna von Barnhelm" den Reiz einer Neuheit übte. Daß Lessings Soldatenstück das tat, lag einmal und vor allem an dem unverwüstlichen Reichtum seiner wahren und reinen Menschen, die hinter Schalkheit und Schelmerei, hinter Rauheit und Schroffheit, hinter allerhand frommen Betrug ein wahres und reines Herz verstecken, das zugleich das Herz ihres Dichters ist. Es lag zum zweiten an dem innigen und warmen Belebungswerk, das man dem einzigen Lustspiel hatte angedeihen lassen. Die Szenerie wirkte nicht als Ding an sich, sondern als der passendste Rahmen für die menschlichen Bilder. In der Ausgestaltung dieser Bilder war die Absicht maßgebend gewesen, zwischen der Schwere der Situation und dem leichten Lustspielton die Mitte zu finden, den Scherz als freundlichen Gefährten sehr ernster Stimmung aus einem tiefen Herzensgrunde kommen zu lassen. So rühmliche Bemühungen hätte ein vollständiger Erfolg krönen müssen, wäre nur der Herzensgrund bei all den frischen, freudigen Darstellern tief genug gewesen. Reinhard hatte eine überraschend hohe Zahl von Talenten um sich versammelt: alte Größen wie Engels und die Sorma gewannen neuen Glanz; kleinere, bisher kaum beachtete sehr originelle Talente eroberten eigene Gebiete. Und doch fehlten, zumal im männlichen Teil des Ensembles, ein paar Künstler von ganz großem, ganz weitem Wurf, die diese streng durchgearbeitete, rein abgestimmte Aufführung auf die siegreiche Höhe der Vollendung gehoben hätten.

Aus derselben Ursache kam auch — nachdem das

Hoftheater unter seinem neuen und doch wieder alten Intendanten Georg von Hülsen in der Einstudierung des „Götz von Berlichingen“ das herkömmliche Mißverhältnis zwischen äußerem Prunk und innerer Durcharbeitung aufrecht erhalten hatte — kam auch im Neuen Theater die Vorstellung nicht an ihr erreichbares Ziel, durch die der jüngste im großen Dreibunde seine vom Wandel der Zeiten unberührte Lebenskraft bewies. Die dumpfe Stimmung der vorrevolutionären Verrottung, gegen die Schillers glühender Zorn in seinem bürgerlichen Trauerspiel sich kehrt, wurde durch eine phantasiekräftig in den Gefühlskreis der Dichtung dringende Regie höchst lebendig gemacht. Aber Schillers natürlich-menschliche Empfindungen gelangten nicht aus der Tiefe empor zum Licht und zur Höhe: noch zu viele Darsteller wirkten weniger durch das, was sie taten, als durch das, was sie unterließen; mehr durch das, was sie für den symphonischen Gesamteindruck bedeuteten, als durch das, was sie als Einzelstimmen wert waren. Es wurde nicht das erreicht, was, im Sinne des Goetheschen Bohlen- und Fässerideals, ein einzelner großer Künstler unfehlbar erreichen würde und erreicht hat. Durch szenische Vortrefflichkeiten werden unsere Ansprüche an die schauspielerische Charakterdarstellung nicht nur nicht herabgemindert, sondern gesteigert. Denn je kunstwahrer der Mantel ist, desto mehr muß es der Herzog sein, der ihn trägt, und in echter Rüstung muß auch ein echter Held stecken. Bei Lessing, Goethe und Schiller machen Kleider allein keine Leute.

Auch bei Anzengruber nicht. Wenn man die „Kreuzelschreiber“ spielte, kam von den beiden Seelen Anzengrubers, der ein erfahrener Bühnendichter und ein gedankenreicher Menschenschöpfer dazu gewesen ist, nur die eine ganz zu ihrem Recht. Auf das Bildhafte, das Farbige in der größten deutschen Komödie, auf das Tat-

sächliche, das mit G'stanzeln von Kreuzelschreiben und Steineschlagen, mit Wirtshaus und Rauferei, mit Mondschein und Bußfahrt gefällig den Vordergrund der Bühne schmückt, fiel das volle Licht einer künstlerisch tönenden und ausgleichenden Regie. Anzengrubers geistiges und seelisches Element, seine quellende Lebensanschaulichkeit und seine verwegene Herzensfröhlichkeit blieb, damit verglichen, ebenso ungestaltet, wie im „Doppelselbstmord" der Silberfaden von Lebensweisheit, der sich durch die Dichtung und über sie hinaus zieht, in Dunkel gehüllt blieb.

So steht zu befürchten, daß diese Theaterkunst, der es bisher mehr geglückt ist, den farbigen Abglanz, den Sinnenduft, die Stimmung eines Kunstwerks zu geben, als seinen geistigen Gehalt, seinen Weltsinn einprägsam hervorzukehren, daß diese Kunst versagen wird, wenn es gilt, Ibsen und Hebbel darzustellen. An ihnen, die eine höhere Reife, eine höhere Geistes- und Schöpferkraft verlangen, als sie Reinhardts interessanter, werdender, gärender, treibender Schauspielerjugend verliehen ist, hat man sich denn auch noch nicht versucht. Und doch liegt hier die Entscheidung für eine Bühne, die die wichtigste Aufgabe der Zeit erfüllen will. Bei diesen beiden ist in allen Stücken dem Messias des neuen Dramas der Weg bereitet. Hier gibt sich unser Eigenstes und Nächstes und ist gleichwohl in die Ferne gerückt, in der es erst Größe und Bedeutung gewinnt. Hier sind tausend Besonderheiten unserer Seele gestaltet, aber so gestaltet, daß sie sich als tiefe Sinnbilder des Allgemeinen offenbaren. Hier lebt der Geist unserer Zeit, aber nicht in narzissushafter Selbstbetrachtung, sondern als eine einzelne Spiegelung des ewigen Weltgeistes voll tragischer Bescheidenheit. All das wird der neue Dramatiker aufnehmen müssen, der über seine grandiosen Vorbilder hinaus nur die mindere

Bewußtheit seines Tuns, die Shakespearische Selbstverständlichkeit der Gestaltung, die reichere Fülle sinnlicher Gesichte haben kann. Bis dieser neue Dramatiker da ist, hat ein Theater hohen Stiles keine wichtigere Aufgabe, als Ibsen und Hebbel zu spielen. So dient sie am besten den Lebenden, so rüstet sie am besten für die Kommenden.

Freilich eine Bühne, die den Stil Ibsens und Hebbels finden soll, der der Stil unserer tiefsten Gegenwart und damit unserer Zukunft ist, bedarf einer Tradition und eines Volkes. Beide sind in keiner anderen Großstadt minder vorhanden als in Berlin. Welcher künstlerischen und volkstümlichen Entwicklung wäre es auch möglich gewesen, den raschen Flug mitzumachen, den dieses Gemeinwesen binnen weniger Jahrhunderte vom Fischerdorf zur Weltstadt genommen hat, und all die jähen Wandlungen, die diesen Umschwung bedingten! Im Kunstgenuß wie in der Arbeit heißt es in Berlin: jäh und viel, stoßweise und heftig. Im Theaterwesen, das durch heftige Stöße vorwärtsgetrieben wird, ist jeder Gewinn mit einer Einbuße verbunden. Das wäre nicht schlimm, wenn wenigstens vom Nachfolger der Gewinn festgehalten würde. Er wird nicht festgehalten. Jeder neue Mann erfindet die Schauspielkunst, die Theaterkunst von neuem. Sobald das Wachstum seines neuen Gedankens beendet ist, fängt die satte Ruhe an, die den Anfang des Verfalls schon in sich birgt. Zum Ausbruch gebracht wird er durch den kapitalistischen Zwang. Wer vermöchte die immer mehr um sich greifende Industrialisierung des Theaters zu hemmen? Da es heutzutage als Geschäft betrieben wird, ist für die Direktoren zunächst der geschäftliche Gesichtspunkt maßgebend. In diesem Betrieb pflegen die besten Geschäfte mit den geringsten geistigen und künstlerischen Anstrengungen verbunden zu sein. Aber das rächt sich grausam dann, wenn die Erwerbsquelle doch plötzlich wieder einmal ein Kunst-

institut werden soll. Und das wird sie immer von neuem werden, solange das Gefühl nicht ganz erstorben ist, daß der Geist eines Volkes und einer bestimmten Zeit weit deutlicher als in der übrigen Literatur im Drama, auf der Schaubühne zum Ausdruck kommt.

Ob es uns vergönnt sein wird, zu einer Schaubühne zu gelangen, die als kulturelle Anstalt betrachtet werden darf, als Fest und Gericht unseres Lebens, als reife Frucht einer hohen, Samenkern einer höheren Bildung; ob wir ein solches Theater erhalten werden, das hängt wohl von vielerlei ab. Zum großen Dramatiker müßte — die heute schon am ehesten erfüllbare Bedingung — der große Schauspieler treten; zu beiden vermittelnd, verständigend, abtönend der große Regisseur und der große, in Kunst und Wirtschaft gleich starke Theaterleiter: alle aber müßten getragen sein von einem Publikum, dessen Instinkt fein genug wäre, um großer Kunst die ökonomische Basis seiner Teilnahme zu geben. Daß all das wird, das hat zur Voraussetzung nicht weniger als das Werden einer künstlerischen Kultur; die Atmosphäre muß da sein, in der die fruchtverheißenden Keime, wie sie jederzeit durch Menschenseelen verstreut sind, aufgehen können. Es ist nicht das Werk einzelner Taten, auch nicht einzelner Menschen, solche von sämtlichen Kunstmöglichkeiten schwangere Atmosphäre zu bereiten. Aber daran zu arbeiten vermögen wir Alle, indem wir, im Vergangenen wie im Gegenwärtigen unermüdlich ausscheidend, die begehrte Marktware in ihrer Wertlosigkeit gegen lebengehämmertes Kunstgold zeigen und so ein wenig zur Ausbreitung des Gefühls beitragen, auf dem jegliches Kunstempfinden beruht: des Unterscheidungsgefühls.

Anhang

Der Anhang gibt den Spielplan des Deutschen Theaters von 1883 bis 1904.

Direktion L'Arronge: 1883—1894.

Direktion Brahm: 1894—1904.

Die Ziffer vor jedem Drama bezeichnet, im wievielten Spieljahre es zur Aufführung kam.

Ein Stern vor einem Drama bedeutet, daß es allein den Abend nicht füllte.

Die fettgedruckten Dramen sind diejenigen, die in jedem Spieljahre von den neu ins Repertoire gelangten die höchste Aufführungsziffer erreichten.

Die gesperrt gedruckten Dramen sind solche, die Brahm in der Hauptsache (sei es Bearbeitung und Einrichtung, sei es Darstellung der Hauptrolle oder des Hauptrollenpaares) unverändert von L'Arronge herübernahm.

	L'Arronge	Brahm
Anzengruber	4. Der G'wissenswurm 6. Der Pfarrer von Kirchfeld 8. Hand und Herz	1. Das vierte Gebot Der G'wissenswurm 10. Der Pfarrer von Kirchfeld
L'Arronge	1. Das Heimchen 2. Der Weg zum Herzen 3. Lorelei 4. Doktor Klaus 5. Die Verkannten 6. Der Compagnon 7. Mein Leopold 9. Haus Lonei 10. Lolos Vater	1. Pastor Brose
Augier	4. Haus Fourchambault 5.* Der Schierling	
Bahr		10. Der Meister
Bauernfeld	1. Krisen	
Benedix	1.* Der Vetter Das Lügen	
E. Bernstein	2.* Aus Freundschaft	
M. Bernstein	5. Flecken in der Sonne *Coeur-Dame	1. *Blau 4. Mädchentraum 9. d'Mali

	L'Arronge	Brahm
Birch-Pfeiffer	1. Dorf und Stadt	
Björn Björnson		5. Johanna
Björnstjerne Björnson	2. *Die Neuvermählten 7. *Zwischen den Schlachten 11. Geographie und Liebe	9. Auf Storhove
Blumenthal	1. **Der Probepfeil** 2. **Die große Glocke** 3. **Ein Tropfen Gift** 4. Der schwarze Schleier	
Bracco		1. *Er, Sie und Er
Byron	11. *Kain	
Calderon	1. Der Richter von Zalamea	
Carmen Sylva	6. *Dämmerung	
Caro	1. *Die Burgruine 2. *Am Herzogshof	
Cavalotti	4. *Weiße Rosen	2. *Das hohe Lied
Davis		1. Die Katakomben
Dreyer		5. *Hans 6. **Der Probekandidat** 7. Der Sieger 8. *Ecclesia triumphans *Puß *Volksaufklärung

	L'Arronge	Brahm
Dreyer		9. *Stichwahl Das Tal des Lebens
Dumanoir und Keranion	9. Die Eine weint, die Andre lacht	
Ebner-Eschenbach		3. *Am Ende *Ohne Liebe
Echegaray	5. Galeotto	
Esmann		1. *Zwei Witwer
Faber		6. Ein glückliches Paar
Freytag	1. Die Journalisten Die Valentine 6. Graf Waldemar	
Friedrich	1. Er muß aufs Land	
Fulda	4. *Unter vier Augen 6. *Frühling im Winter 8. Das verlorene Paradies 9. Die Sklavin 10. *Das Wunderkind **Der Talisman**	1. Die Kameraden Der Talisman 2. Robinsons Eiland 3. Der Sohn des Kalifen 4. Jugendfreunde 10. Novella d'Andrea
Girardin	1. *Des Uhrmachers Hut	
Goethe	1. Iphigenie *Die Geschwister 4. *Clavigo 5. **Faust** Götz von Berlichingen	4. Faust *Die Geschwister

	L'Arronge	Brahm
Goethe	7. **Fausts Tod** Egmont 9. *Stella *Die Mitschuldigen Torquato Tasso	
Gottschall	2. Pitt und Fox	
Gozzi	6. Die glücklichen Bettler	
Grillparzer	3. Des Meeres und der Liebe Wellen 5. Sappho 6. **Die Jüdin von Toledo** Weh dem, der lügt	1. Esther Weh dem, der lügt 8. Die Jüdin von Toledo
Gutzkow	1. Der Königsleutnant Uriel Acosta 3. Das Urbild des Tartüff	
Hackländer	1. Der geheime Agent	
Halbe		2. Lebenswende Jugend 4. Mutter Erde 6. Das tausendjährige Reich
Halm	7. Der Sohn der Wildnis 8. Der Fechter von Ravenna 9. Wildfeuer	

	L'Arronge	Brahm
Hartleben		7. **Rosenmontag**
Hauptmann	8. Einsame Menschen 9. **College Crampton** 11. Der Biberpelz	1. **Die Weber** 2. Florian Geyer 3. **Die versunkene Glocke** Einsame Menschen 4. Der Biberpelz *Hanneles Himmelfahrt 5. Fuhrmann Henschel 6. Das Friedensfest Schluck und Jau 7. Michael Kramer 8. Der rote Hahn 9. Der arme Heinrich 10. College Crampton **Rose Bernd**
Hebbel	2. Maria Magdalena 9. Gyges und sein Ring	4. Gyges und sein Ring 8. Maria Magdalena
Heiberg	7. König Midas	
Heyermans		8. Die Hoffnung 10. ***Ora et labora**
Heimann		2. *Der Weiberschreck
Hersch	3. Die Annalise	
Herzl u. Wittmann	6. Wilddiebe	

	L'Arronge	Brahm
Heyse	1. *Im Bunde der Dritte 2. *Ehrenschulden *Unter Brüdern 4. Die Hochzeit auf dem Aventin 5. *Zwischen Lipp' und Bechersrand	
Hirschfeld		2. Die Mütter *Zu Hause 4. Agnes Jordan 5. Pauline 7. Der junge Goldner 8. Der Weg zum Licht
Hofmannsthal		4. *Madonna Dianora 5. *Die Hochzeit der Sobëide *Der Abenteurer
Hopfen	11. *Der König von Thule	
Ibsen	6. Die Stützen der Gesellschaft 7. Nordische Heerfahrt	1. Nora Gespenster Klein-Eyolf 2. Die Stützen der Gesellschaft 3. Die Wildente John Gabriel Borkman 4. Hedda Gabler 6. Rosmersholm

	L'Arronge	Brahm
Ibsen		Wenn wir Toten erwachen 7. Ein Volksfeind
Iffland	2. Die Hagestolzen	
Jänicke	9. Glück	
Jones	9. *Der Hungerturm	
Kadelburg	9. *In Civil	
Klaar	9. *Der Obolus	
Kleist	1. *Der zerbrochene Krug 3. Das Kätchen von Heilbronn 5. Prinz Friedrich von Homburg 6. Die Hermannsschlacht	1. Prinz Friedrich v. Homburg 2. *Der zerbrochene Krug 4. Das Kätchen von Heilbronn
Laube	1. Die Karlsschüler Graf Essex	
Léon und v. Waldberg	11. Man sagt	
Lessing	1. Minna von Barnhelm 2. Emilia Galotti 3. Nathan der Weise	4. Nathan der Weise
Lindau	3. Jungbrunnen 4. Ein Erfolg 6. Die beiden Leonoren Maria und Magdalena 7. Der Schatten 9. Die Sonne	

	L'Arronge	Brahm
Lindau und Lubliner	2. Frau Susanne	
Lindner	4. Die Bluthochzeit	
Lope de Vega	5. König und Bauer	
Lubliner	3. Die armen Reichen 4. Gräfin Lambach 5. Wenn der Sommer kommt 11. Der Liegnitzer Bote	2. Die junge Frau Arneck
Ludwig	5. Die Makkabäer	
Maeterlinck		9. **Monna Vanna** 10. *Das Wunder des heiligen Antonius
Meilhac	5. Der Attaché	
Meyer-Förster		6. Der Vielgeprüfte
Mirbeau		10. Geschäft ist Geschäft
Moinaux	2. *Zwei Taube	
Molière	6. *Der eingebildete Kranke 7. *Tartüff 10. *Der Misanthrop	1. *Tartüff *Der eingebildete Kranke 2. *Der Misanthrop
Moreto	1. Donna Diana	
Moser	3. Der Bureaukrat	
Moser und Schönthan	7. Krieg im Frieden	
Müller	6. *Quintus Horatius Flaccus	
Nestroy		2. Lumpazivagabundus

	L'Arronge	Brahm
Ohnet	1. Der Hüttenbesitzer	
Pailleron	2. Die Welt, in der man sich langweilt	
Philippi	8. Das alte Lied 9. Die kleine Frau	
Praga	8. Ehrliche Mädchen	
Reicke		7. *Morgen
Reuling		1. Der Mann im Schatten 9. *Der Schatzgräber
Rheinisch	3. Die Liebesbotschaft 6. Die Vasallin	
Rittner		7. *Wiederfinden
Rodenbach		10. *Trugbild
Rosen	7. Nächstenliebe	
Rosmer		2. Tedeum
Rostand		5. **Cyrano von Bergerac**
Rovetta		3. Die Unehrlichen
Sandeau	3. Das Fräulein von Seiglière	
Sardou	1. Der letzte Brief 2. Flattersucht 5. Die guten Freunde	1. *Cyprienne
Sardou und Deslandes	9. *Schwiegermama	
Schaufert	1. Schach dem König	

	L'Arronge	Brahm
Schiller	1. Kabale und Liebe Don Carlos Die Räuber 2. Fiesko Wilhelm Tell 8. Maria Stuart	1. Kabale und Liebe Don Carlos 3. Die Räuber
Schnitzler		2. *Liebelei 3. Freiwild 5. Das Vermächtnis *Die Gefährtin *Der grüne Kakadu *Paracelsus 8. Lebendige Stunden 9. Der Schleier der Beatrice 10. *Puppenspieler Der einsame Weg
Schönfeld	6. Eine Lüge	
Schönherr		9. Sonnwendtag
Schönthan	9. Das goldene Buch	
Schönthan und Kadelburg	4. **Goldfische** 5. Die berühmte Frau 10. Zwei glückliche Tage 11. **Der Herr Senator**	
Schütz	4. *Alte Mädchen	
Scribe	1. Feenhände *Der Weg durchs Fenster 2. Fesseln 7. Das Glas Wasser	

	L'Arronge	Brahm
Shakespeare	1. Othello König Lear Viel Lärm um Nichts Romeo und Julia 2. Richard der Dritte Hamlet 3. Der Widerspenstigen Zähmung 4. Macbeth 6. Heinrich der Vierte 8. Das Wintermärchen	1. Der Kaufmann von Venedig Hamlet Der Widerspenstigen Zähmung 2. Romeo und Julia Heinrich der Vierte Richard d. Dritte 3. Julius Cäsar
Sophokles	3. Antigone	
Spielhagen	5. Die Philosophin	
Stobitzer	2. *Funken unter der Asche	
Stratz	9. Der blaue Brief	1. *Drohnen
Sudermann		3. Morituri 4. **Johannes** 5. Die drei Reiherfedern 8. **Es lebe das Leben**
Tolstoi		7. Die Macht der Finsternis
Triesch	3. Der Hexenmeister	
Turgeniew	4. *Die Provinzialin	
Dacano		5. *Das Mutterherz 7. Der Tag

	L'Arronge	Brahm
Wilbrandt	1. *Jugendliebe 3. Gracchus der der Volkstribun 6. Arria und Messalina 7. Der Unterstaatssekretär	2. Der Meister von Palmyra
Wildenbruch	1. Der Menonit 8. Die Haubenlerche	
Wolf	5. Herzog Ernst	
Wolzogen		1. Daniela Weert Das Lumpengesindel
Wolzogen und Olden		6. Ein Gastspiel
Wolzogen und Schumann	8. Die Kinder der Exzellenz	


Druck von
Hesse & Becker
in Leipzig

